



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

MARCELLUS DA SILVA VITAL

**A RECEPÇÃO LATINO-AMERICANA  
DA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

BELÉM  
2019

MARCELLUS DA SILVA VITAL

**A RECEPÇÃO LATINO-AMERICANA  
DA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Pará —  
Doutorado acadêmico em Letras — Estudos  
Literários, como requisito para a obtenção do título  
de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira  
Holanda.

BELÉM  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

V836r Vital, Marcellus da Silva.  
A recepção latino-americana da obra de João Guimarães Rosa / Marcellus da Silva Vital, . — 2019.  
X, 216 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda  
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação,  
Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. João Guimarães Rosa. 2. Literatura Latino-Americana. 3. Estética da Recepção . 4. Transculturação  
Narrativa. 5. Recepção rosiana. I. Título.

CDD 869.9

---

MARCELLUS DA SILVA VITAL

**A RECEPÇÃO LATINO-AMERICANA  
DA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará — Doutorado acadêmico em Letras — Estudos Literários, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

Data da defesa: 28 / 02/ 2019

---

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)

---

Avaliadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões (UFPA)

---

Avaliadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Izabela Guimarães Guerra Leal (UFPA)

---

Avaliador: Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)

---

Avaliador: Prof. Dr. Marco Antônio Camelo (UEPA)

*Para meu filho Vinicius Harada Vital.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força espiritual;

Ao amigo e competente professor Sílvia Holanda pela formidável orientação e incondicional generosidade em compartilhar seus conhecimentos. Seus aconselhamentos nos momentos de extrema dificuldade emocional foram, sem dúvida, alicerce para a minha sustentação. Sem sua ajuda, nada disso teria sido possível;

À CAPES pela ajuda financeira que contribuiu para que eu pudesse adquirir os meios necessários para a feitura do meu texto;

Ao amigo Jean Torres pela ajuda concedida, primordial durante a jornada.

Ao amigo Mario Gouvea, gratidão eterna.

À minha querida mãe, amparo da minha existência;

À minha amada. Que a Lira dos anjos te acalante.

*“O mais importante e bonito, do mundo,  
é isto: que as pessoas não estão sempre  
iguais, ainda não foram terminadas —  
mas que elas vão sempre mudando”.*  
(Guimarães Rosa, *Grande sertão:  
veredas*)

## RESUMO

O estudo da recepção das obras de João Guimarães Rosa na América Latina é o intuito maior da pesquisa elaborada para o desenvolvimento da minha tese de doutoramento em Estudos Literários. Para tanto, farei o mapeamento da recepção crítica elaborada em língua espanhola por parte dos críticos e dos tradutores latino-americanos das obras de João Guimarães Rosa. Além de elaborar um importante serviço para a difusão da literatura rosiana em países de língua espanhola, alguns tradutores demonstraram maior envolvimento com a obra traduzida ao interagirem criticamente com o texto, em sua atividade profissional. Assim, em seu processo de compreensão do livro que está sendo transposto de uma língua para outra, o tradutor acaba por executar valorosa tarefa hermenêutica ao escrever suas considerações críticas a respeito da obra literária que está sob sua responsabilidade. Nos capítulos iniciais da tese, essencialmente de natureza teórica, exponho as sete teses que compõem a *Estética da Recepção*, elaborada por Hans Robert Jauss, assim como abordo a ideia de *Transculturação narrativa* proposta por Ángel Rama, além de falar sobre o processo pelo qual os países da América Latina passaram em busca da obtenção de uma identidade literária. Dentre os estudos produzidos pelos interlocutores latino-americanos de Guimarães Rosa, destaco aquele elaborado pelo pensador uruguaio Ángel Rama (1926-1983), um dos grandes cultores da “Geração de 45”, responsável pelo desenvolvimento de um modelo de produção intelectual que se preocupou em pensar a América Latina dentro de um contexto socioeconômico-cultural. Seu modo de investigar a questão latino-americana instigou pensadores contemporâneos seus a seguirem o mesmo modelo de raciocínio. Nos capítulos seguintes, a cartografia da recepção crítica das obras de Guimarães Rosa será o foco central, objetivo maior da elaboração da tese. Divididos por proximidade geográfica ou ainda por afinidades socioculturais, os países que compõem os capítulos desse mapeamento recepcional rosiano pertencem à América do Sul e à América Central, onde textos críticos de qualidade sobre as narrativas de Guimarães Rosa foram produzidos. Transpondo a barreira idiomática, a literatura rosiana alcançou a recepção crítica latino-americana, ao produzir uma ruptura com as abordagens tradicionais, reelaborando os aspectos constitutivos das representações de uma determinada regionalidade brasileira, no caso, a sertaneja, passando-a ao plano universal. Isso faz das obras de João Guimarães Rosa algo verdadeiramente artístico do ponto de vista estético-recepcional, visto que se observa o quanto os procedimentos estéticos desenvolvidos por Guimarães Rosa promovem um distanciamento entre o já conhecido da experiência estética do público leitor e o novo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Cartografia rosiana. Recepção latino-americana. Transculturação.

## RESUMEN

O estudio de las obras de João Guimarães Rosa en América Latina, o intención mayor de la investigación elaborada para el desvelamiento de mi materia de doctorado en estudios literarios. Para ello, haré o mapeo da recepción elaborada en lengua española por dos críticos y dos traductores latinoamericanos de obras de João Guimarães Rosa. Además, para elaborar un importante servicio para la divulgación de la literatura Rosan en países de habla española, algunos traductores demostrarán un compromiso de trabajar traducido o interpretado críticamente como texto, en su contenido profesional. Así, el traductor transmite un lenguaje a otro, o el traductor acaba por ejecutar una valiosa tarea hermenéutica para tratar de sus obras críticas al respeto de la obra literaria que le es de responsabilidad. Así, en su proceso de comprensión del libro que está siendo transpuesto de una lengua a otra, el traductor acaba por realizar una valiosa tarea hermenéutica al escribir sus consideraciones críticas acerca de la obra literaria que está bajo su responsabilidad. En los capítulos iniciales de la tesis, esencialmente de naturaleza teórica, expongo las siete tesis que componen la *Estética de la Recepción*, elaborada por Hans Robert Jauss, así como abordo la idea de *Transculturación narrativa* propuesta por Ángel Rama, además de hablar sobre el proceso por el cual los países de América Latina pasaron en busca de la obtención de una identidad literaria. Entre los estudios producidos por los interlocutores latinoamericanos de Guimarães Rosa, destaco aquel elaborado por el pensador uruguayo Ángel Rama (1926-1983), uno de los grandes cultores de la “Generación de 45”, responsable por el desarrollo de un modelo de producción intelectual que se preocupó en pensar América Latina dentro de un contexto socioeconómico-cultural. Su modo de investigar la cuestión latinoamericana instigó a pensadores contemporáneos suyos a seguir el mismo modelo de raciocinio. En los capítulos siguientes, la cartografía de la recepción crítica de las obras de Guimarães Rosa será el foco central, objetivo mayor de la elaboración de la tesis. Divididos por proximidad geográfica o por afinidades socioculturales, los países que componen los capítulos de ese mapeo recepcional rosiano pertenecen a América del Sur y América Central, donde textos críticos de calidad sobre las narrativas de Guimarães Rosa fueron producidos. La literatura rosiana alcanzó la recepción crítica latinoamericana, al producir una ruptura con los enfoques tradicionales, reelaborando los aspectos constitutivos de las representaciones de una determinada regionalidad brasileña, en el caso, la sertaneja, pasándola al plano universal. Ello hace de las obras de João Guimarães Rosa algo verdaderamente artístico desde el punto de vista estético-recepcional, ya que se observa cuánto los procedimientos estéticos desarrollados por Guimarães Rosa promueven un distanciamiento entre lo ya conocido de la experiencia estética del público lector y el nuevo.

**PALABRAS CLAVE:** Guimarães Rosa. Cartografía rosiana. Recepción latinoamericana. Transculturación.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>011</b>
<b>2. LITERATURA, CULTURA E RECEPÇÃO.....</b>	<b>016</b>
2.1 Hans Robert Jauss e a Estética da recepção.....	016
2.1.1. O horizonte da experiência estética: o princípio de tudo.....	016
2.1.2. As sete teses constitutivas da Estética da Recepção.....	020
2.2. Ángel Rama e a transculturação narrativa.....	033
2.2.1. O processo de transculturação no espaço literário.....	034
2.2.2. O pensamento convergente de Rama e Candido.....	040
2.3. O contexto literário latino-americano: a conceituação de <i>América Latina</i> e o deslocamento brasileiro.....	044
<b>3. A RECEPÇÃO DE GUIMARÃES ROSA NO MÉXICO E NA REPÚBLICA DOMINICANA.....</b>	<b>056</b>
3.1. A recepção de Guimarães Rosa no México por Valquíria Wey.....	056
3.1.1. Valquíria Wey e a crítica pela via da tradução de “Meu tio o Iauaretê”.....	056
3.1.2. Zenaida Cuenca Figueroa e a análise da estilização de elementos populares presentes nos contos de <i>Sagarana</i> e <i>Primeiras estórias</i> .....	064
3.2. A recepção rosiana na República Dominicana.....	128
3.2.1. <i>El caballo que bebía cerveza</i> : a transgressão como legitimação recepcional da obra rosiana.....	129
<b>4. EQUADOR E COLÔMBIA.....</b>	<b>134</b>
4.1. A recepção equatoriana de Guimarães Rosa por Benjamín Carrión.....	134
4.1.1. O sertão sob a perspectiva de Benjamín Carrión.....	134
4.2. A recepção colombiana de Guimarães Rosa por Bairon Oswaldo Vélez Escallón.....	140
4.2.1. A alteridade em “Páramo” e a perspectiva ameríndia em “Meu tio o Iauaretê”.....	140
<b>5. URUGUAI, CHILE E ARGENTINA.....</b>	<b>150</b>
5.1. O Uruguai recebe Guimarães Rosa: Emir Rodríguez Monegal e Washington Benavides.....	150
5.1.1. Emir Rodríguez Monegal e a busca pelo insondável.....	150
5.1.2. Washington Benavides e o faunístico sertão rosiano.....	157
5.2. A crítica chilena: Soledad Bianchi, Daniel Balder e Luis Harss.....	165
5.2.1. A travessia de Soledad Bianchi e Daniel Balder.....	165
5.2.2. Luis Harss e a comunicação do pensamento de Ángel Rama.....	178
5.2.3. A recepção de Guimarães Rosa na Argentina: o protagonismo argentino na publicação de Guimarães Rosa.....	188

<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>193</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>200</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### *Sou*

*Sou o que sabe não ser menos vão  
Que o vão observador que frente ao mudo  
Vidro do espelho segue o mais agudo  
Reflexo ou o corpo do irmão.  
Sou, tácitos amigos, o que sabe  
Que a única vingança ou o perdão  
É o esquecimento. Um deus quis dar então  
Ao ódio humano essa curiosa chave.  
Sou o que, apesar de tão ilustres modos  
De errar, não decifrou o labirinto  
Singular e plural, árduo e distinto,  
Do tempo, que é de um só e é de todos.  
Sou o que é ninguém, o que não foi a espada  
Na guerra. Um esquecimento, um eco, um nada.  
(Jorge Luis Borges, *A Rosa Profunda*)*

Com vistas à titulação pelo programa de Pós-Graduação (*strictu senso*) em Letras da Universidade Federal do Pará, bem como à ampliação das pesquisas destinadas ao acolhimento da prosa ficcional de João Guimarães Rosa (1908-1967), a tese em questão, proposta no âmbito do Doutorado em Estudos Literários, volta-se para o estudo da recepção das obras de Guimarães Rosa na América Latina, elaborando o levantamento e mapeamento da aceitação latino-americana das obras *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), dentre outras.

A importância do exame crítico das obras de João Guimarães Rosa possibilitará elucidar possíveis relações de contiguidade entre os textos produzidos pelo escritor mineiro e aqueles elaborados pelos escritores da América Latina, bem como perceber quais seriam os elementos motivadores que condicionaram o público latino-americano para a leitura de João Guimarães Rosa.

Nas narrativas rosianas somos apresentados aos mais complexos personagens, envolvidos em situações que rompem com a cotidianidade da percepção dos fatos. A aparente simplicidade que paira sobre as estórias contadas por Rosa acoberta uma amplitude de assuntos que se prestam a discussões teórico-críticas.

Palco de embates — não somente de caráter físico —, o Sertão será o local de acolhimento para que as mais variadas temáticas sejam apresentadas ao leitor, instigando-o a

fomentar discussões sobre a relação humana nesse cenário regional.

Contudo, o mundo construído por João Guimarães Rosa em sua ficção literária transcende o regionalismo social evidenciado nos romances produzidos entre as décadas de 1930 e 1940, por escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

As obras lançadas entre as décadas de 1930 e 1940 tinham uma recepção interessada, quase sempre, em encontrar na obra literária certa identidade nacional, além do interesse pelas problematizações particulares de determinadas regiões do país. Entretanto, a utilização do regionalismo no campo literário, quando não empregado por mãos hábeis, pode se tornar uma simplória reprodução descritiva de uma região ou o retrato social do homem residente nos confins do Brasil.

João Guimarães Rosa teve o reconhecimento crítico nacional, em parte, por ter conseguido ir mais alto, indo além das convenções artísticas impostas pelo regionalismo literário em voga no Brasil do século XX; utilizando-o em favor da sua arte singular. Ao conceber à sua literatura um panorama universal — onde seus personagens transitam entre outras culturas —, Guimarães Rosa confere ao Sertão um aspecto não-localista, fazendo deste um local fronteiro multifacetado. Distancia-se, assim, da concepção de homogeneidade regional como sendo um importante e único instrumento edificador de um espaço local literário.

O ano de 1956 foi emblemático para a literatura brasileira, pois ainda em 1956 foram lançadas duas obras de fôlego de João Guimarães Rosa: o romance *Grande sertão: veredas* e a novela *Corpo de baile*, contribuindo para a ampliação da literatura regionalista brasileira, desenhando a geografia do cerrado com tamanha propriedade; espelha em sua ficção os aspectos típicos do sertão e do homem que o habita.

Em seu texto “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” (1970) — proveniente de um curso sobre o cangaço na realidade brasileira, ministrado em 1966 — Antonio Candido discute a caracterização do jagunço e toma como exemplo uma quantidade de obras em que a ideia do *jaguncismo* desponta.

Dois livros de João Guimarães Rosa são analisados por Antonio Candido em seu texto de 1970, *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: veredas* (1956). Do livro de 1946 é motivo de destaque o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, cuja trajetória de vida do coronel Augusto Esteves servirá como avaliação crítica e comprovação do estudo proposto. Já o romance de 1956 recebe uma atenção especial, pois Antonio Candido compreende como poucos o universo ficcional em que transitam Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo, dentre outros personagens representativos do *jaguncismo*.

A fortuna crítica voltada para a obra de João Guimarães Rosa no Brasil é por demais ampla. Como exemplo, tomemos a recepção de *Sagarana*. A primeira menção crítica endereçada ao denso volume de contos de João Guimarães Rosa é de autoria de Álvaro Lins (1912-1970). O “batismo crítico” ocorreu em 12 de abril de 1946, não muito depois do lançamento de *Sagarana*.

Tendo como título “Uma grande estreia”, o ocupante da cadeira 17 da Academia Brasileira de Letras não poupou elogios ao trabalho do filho de Cordisburgo em seu texto crítico. Inicialmente, Álvaro Lins atesta estar diante de uma “grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível” (LINS, 1963, p. 258), algo poucas vezes visto entre os escritores estreados, comumente levados a seguir modelos consagrados, acarretando, com isso, uma estreia sem muitas novidades, segundo Álvaro Lins. Salta aos olhos do crítico o apuro na construção das narrativas, a riqueza documental e vocabular, e, acima de tudo, o estilo rosiano.

Outra apreciação analítica da obra *Sagarana* a ser salientada é a do crítico e ensaísta Antonio Candido (1918), considerado um dos pioneiros a estudar com afinco a obra de João Guimarães Rosa. Em seu artigo publicado no dia 21 de julho de 1946 para o periódico *O Jornal*, Candido ressalta a despreocupação do escritor mineiro com questões referentes ao vago nacionalismo ou ao regionalismo literário, um tanto gasto.

Destaca-se ainda a avaliação crítica elaborada pelo professor e crítico literário Paulo Rónai (1907-1992), encaminhadas ao primeiro livro de Rosa. Sob o título “A arte de contar *Sagarana*” (1946), Rónai demonstra que suas impressões sobre as nove narrativas de *Sagarana* não destoam em nada das feitas pelos críticos anteriormente citados.

Dedicada ao estudo da obra de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha (1866-1909), a professora Walnice Nogueira Galvão encontra-se entre os primeiros estudiosos a desenvolver um exame crítico voltado especialmente ao nono conto de *Sagarana*: “A hora e vez de Augusto Matraga”. Sua abordagem pioneira pode ser lida no ensaio “Matraga: sua marca”, contido na obra *Mitológica Rosiana* (1978).

Seguindo o caminho da interpretação religiosa, o professor Paulo César Carneiro Lopes, em seu livro *Utopia Cristã no Sertão Mineiro: uma leitura de A hora e vez de Augusto Matraga de João Guimarães Rosa* (1997) desenvolveu um estudo voltado para “A hora e vez de Augusto Matraga”, embasado principalmente no humanismo cristão.

Indo para o campo do “pensamento social brasileiro”, outro estudo merecedor de destaque é *Sagarana; o Brasil de Guimarães Rosa* (2008), de autoria de Nildo Maximo

Benedetti. Tendo como objetivo demonstrar a existência de unidade entre as nove histórias de *Sagarana* e a relação dessas narrativas enquanto representação direta do Brasil da Primeira República, Nildo Benedetti fundamenta sua tese nas ideias desenvolvidas pelo professor Luiz Roncari, expostas em um curso de pós-graduação na USP, intitulado *O estado da violência e a violência do Estado em dois livros-marcos de Guimarães Rosa: Sagarana e Primeiras Estórias* (segundo semestre de 2005).

O estudo da recepção das obras de João Guimarães Rosa na América Latina se torna pertinente, isso porque se pode observar que existem pontos a serem debatidos, e que estes, tomando em conta a relação dialógica entre a obra e o intérprete, podem suscitar outras hipóteses de leitura para as tramas de João Guimarães Rosa sob o olhar de leitores não brasileiros.

Observar se entre os vieses interpretativos abordados pela recepção crítica, aparece aquele que diz respeito a uma análise mais acurada, por exemplo, sobre o localismo do poder, o perfil da violência e seus agentes, ou ainda, abordar a percepção da aplicação das práticas de violência e sua legibilidade, explorando o campo das relações sociais de dominação e aplicabilidade da violência como sustentáculo do *status quo* de determinadas entidades sociais.

Portanto, a consideração preliminar que se pode depreender é que, na esteira do regionalismo, a literatura rosiana convencionou uma ruptura com as abordagens tradicionais daquele momento literário brasileiro, ao reelaborar os aspectos constitutivos das representações de uma determinada brasilidade, no caso, a sertaneja. Isso faz das obras de João Guimarães Rosa algo verdadeiramente artístico, do ponto de vista estético-recepcional, visto que se observa o quanto os procedimentos poéticos acionados por Guimarães Rosa promovem um distanciamento entre o já conhecido da experiência estética do público leitor.

Consequentemente, com base nestas reflexões, esta pesquisa se justifica porquanto empreenderá — por meio da hermenêutica literária pensada segundo os moldes da Estética da Recepção de Hans-Robert Jauss (1921-1997) e do conceito de Transculturação, proposto por Ángel Rama (1926-1983) —, o mapeamento da recepção da obra literária de João Guimarães Rosa na América Latina, promovendo o estudo sobre o olhar não brasileiro lançado às narrativas produzidas pelo escritor mineiro. Antes de tudo, chamo atenção para o fato de que para elaborar esta cartografia trabalharei tanto com os textos produzidos pela recepção crítica, quanto com aqueles elaborados por alguns tradutores de Guimarães Rosa na América Latina. Por conseguinte, saliento que meu trabalho não tem por finalidade analisar as traduções latino-americanas das obras de Guimarães Rosa, comparando-as com os textos originais, ou

relacionando-as com outras traduções disponíveis em língua espanhola, procurando minúcias, diferenças, erros e acertos. O meu interesse nos tradutores está centrado no olhar crítico destes, despertado a partir do instante em que se exprimiram por meio dos comentários presentes nos prefácios, em notas, enfim, em todo e qualquer texto que demonstre sua percepção ao lidar com as narrativas rosianas.

Assim sendo, a segunda seção, intitulada “Literatura, Cultura e Recepção”, discorrerá sobre a concepção de horizonte de expectativa estética e as sete teses que compõem a Estética da Recepção, desenvolvida por Hans Robert Jauss. Ainda nesta seção será abordada a investigação crítica de Ángel Rama sobre o conceito antropológico de transculturação aplicado ao espaço literário, dando destaque, ainda nesse tópico, à importância do trabalho desenvolvido por Antonio Candido para os estudos do crítico uruguaio. Abordará também o conceito de América Latina, além de comentar a respeito da delicada situação da literatura brasileira dentro do espaço literário latino-americano. Por fim, as seções seguintes tratarão da recepção crítica da obra de Guimarães Rosa em alguns países da América Latina, a saber, México e República Dominicana (terceira seção); Equador e Colômbia (quarta seção); Uruguai, Chile e Argentina (quinta seção). Previamente, esclareço que o momento em que abordo o trabalho da professora mexicana Zenaida Cuenca Figueroa acabou se alongando, se comparado com a extensão das demais análises. Isto se deve ao fato de a pesquisadora mexicana ter investigado a presença de elementos populares em todas as narrativas de *Sagarana* e de *Primeiras histórias* (totalizando 30 contos), tomando como ponto de análise os vieses da linguagem, do espaço e das personagens. Em decorrência do grande volume de informação presente em seu livro, tive que dedicar um pouco mais de páginas a esta autora. Conferir importância ao texto literário por meio de uma abordagem estético-recepcional levará em consideração que a atribuição do valor estético — e toda espécie de sentido que uma obra possuir —, dar-se-á pelo vínculo entre esta obra e o seu público, em um período qualquer, são, enquanto diálogo, determinados, justamente, pelas expectativas contemporâneas do leitor.

## 2. LITERATURA, CULTURA E RECEPÇÃO

### 2.1. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção

*Desde então, a estética se concentrava no papel de apresentação da arte e a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores. Das funções vitais (lebensweltlich) da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo.*

(Hans Robert Jauss, *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*)

#### 2.1.1. O horizonte da experiência estética: o princípio de tudo

A Estética da Recepção despontou na segunda metade do século XX como proposta de superação dos princípios norteadores que serviam de suporte para a análise e a compreensão da finalidade existencial de uma obra literária. Resguardados pela História da Literatura, esses princípios “teóricos” seguiam a orientação mundial de adotar o historicismo literário como estrutura modular de estudo, tendência iniciada no século anterior.

Com base no Positivismo, a História da Literatura teve o seu desenvolvimento e consolidação no século XIX, a partir da ideia de resgate do passado, tarefa que a História se encarregaria de executar. Diante desse quadro, a ciência histórica difundiu-se, alcançando influência que se estendeu para a História da Literatura. A difusão da História da Literatura pode ser compreendida sob o ponto de vista da legitimação da singularidade de um Estado Nação, desempenhando o importante papel social de preservar o acervo literário, assim como a tarefa de propagar a ideia de unidade cultural.

Contraopondo-se à historiografia literária, tínhamos, também, como proposta de estudo pormenorizado para conhecer melhor a natureza das obras de literatura, os estudos literários oitocentistas, de inclinação clássica embasada em duas disciplinas do discurso: a retórica e a poética. Construiu-se assim um embate entre as duas tendências, a minoritária oitocentista e a hegemônica novecentista, fato que levou historiadores da literatura a manifestarem sua repulsa à orientação retórica, mesmo que essa já estivesse um tanto debilitada no século XX.

Um novo panorama intelectual voltado para uma abordagem “ imanente das obras

literárias” se desenhava no século XX, onde a tendência anti-historicista ganhava corpo, assim com os métodos de estudo da História da Literatura eram contestados. Encabeçado pela Estilística e o *New Criticism*, os novos estudos contavam ainda com o pensamento dos formalistas russos.

Esse recém-constituído cenário foi propício para o surgimento da Teoria da Literatura, que gradativamente passou a ocupar seu espaço dentro do universo acadêmico, espaço antes ocupado pela História da Literatura. Já na segunda metade do século XX, tendo embasamento nas novas tendências teóricas, é que os estudos históricos voltariam à discussão.

Diante desse novo quadro, mudanças significativas ocorreriam, onde reflexões sobre o discurso histórico e o discurso literário passam a ocorrer entre os estudiosos da *Escola dos Annales*, na França. Na Alemanha, durante o final da década de 1960, Hans Robert Jauss viria a instaurar os princípios fundadores da Estética da Recepção em seu texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, publicada originalmente no ano de 1967, debatendo sobre o distanciamento entre o conhecimento histórico e o conhecimento estético das obras literárias, submetidas à recepção ao longo de sua trajetória.

No capítulo introdutório (I), Hans Robert Jauss (1921-1997) comenta o quão “mal-famada” se encontrava a História da Literatura durante o período final da década de 1960, disciplina essa que fatalmente se encaminharia rapidamente para a ruína. Tendo como metas essenciais a reformulação dos estudos da história da literatura e uma nova formulação crítica focada na interpretação textual, a Estética da Recepção surge como renovação em meio à efervescência de novas propostas metodológicas que tomaram conta das academias europeias em meados das décadas de 1960 e 1970.

Na ocasião da comemoração do aniversário de sessenta anos de Gerhard Hess (1907-1983), reitor da Universidade de Constança, Hans Robert Jauss ministrou sua aula inaugural tecendo críticas severas à História da Literatura, afirmando que os métodos utilizados pelos estudiosos desta disciplina ainda estavam arraigados ao pensamento positivista do século XIX

Os patriarcas da história da literatura tinham como meta suprema apresentar, da história das obras literárias, a ideia da individualidade nacional a caminho de si mesma. Hoje, essa aspiração suprema constitui já uma lembrança distante. Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais. (JAUSS, 1994, p. 5)

No entendimento de Hans Robert Jauss, a instauração de uma nova teoria da literatura

que convergisse para a historicidade da arte só seria possível por meio da superação do pensamento anacrônico, até então, vigente nas universidades. Pensamento este que valorizava sobremaneira o paradigma da ideia de identidade nacional, alicerçado pelo esquema de estudo centrado na vida e na obra dos grandes autores, alinhados em uma sequência cronológica.

Entretanto, Jauss ressalta que o juízo crítico avaliativo de uma obra de arte não seria resultante, exclusivamente, de condições biográficas ou históricas, “mas sim dos critérios da recepção, do efeito [*Wirkung*] reproduzido pela obra e de sua fama junto à posterioridade, critérios estes de mais difícil apreensão.” (JAUSS, 1994, p.7-8).

Para efetivar a flutuação metodológica necessária para a “modernização” dos estudos da História da Literatura, Jauss buscou apoio na hermenêutica literária, por meio dos estudos desenvolvidos pelo filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), seu ex-professor na Universidade de Heidelberg.

Fazendo uso das concepções estabelecidas pela fenomenologia, como o conceito de *horizonte de expectativa*, por exemplo, e concebendo terminologias próprias, como a ideia de *consciência da história dos efeitos*, Gadamer “ofereceu ao pensamento alemão a possibilidade de uma reflexão filosófica que [...] renovava o estatuto da hermenêutica e possibilitava a (re)visão da história sem ter que percorrer a trilha, talvez já por demais batida, do marxismo.” (ZILBERMAN, 2004, p.11-12).

Ao questionar os métodos empregados pela historiografia literária, Jauss demonstrou sua insatisfação para com a crítica literária marxista, defensora de uma concepção analítica estrita, calcada na ideia de que a finalidade de toda, e qualquer, obra literária seria materializar a realidade; ideia não aceita por Jauss, o que aumentou o seu interesse em estabelecer um novo paradigma para os estudos literários.

Jauss (1969) já anunciava uma mudança radical no paradigma dos estudos literários, posicionando-se ele próprio, indubitavelmente, como um dos protagonistas dessa reviravolta. Mas como as mudanças de paradigma nascem de um acúmulo de discussões precedentes, é mister que nos perguntemos, diante das novas teorias sobre a leitura, se se trata de uma nova orientação, e em que sentido. (ECO, 2010, p. 3).

Sobre o posicionamento dos pensadores defensores da crítica literária marxista, Hans Robert Jauss produziu duras críticas, pois acreditava que a representação sociológica-literária sustentada pela escola marxista não enxergava a obra literária como ela deveria ser entendida, ou seja, como um processo esteticamente autônomo, que goza de liberdade artística, e que, portanto, encontra-se livre de qualquer sujeição à realidade ou imposições sociais.

Para Jauss, a tentativa simplista de associar a função da obra literária a elementos essencialmente socioeconômicos levou a ciência literária marxista a uma atrofia da percepção artística do objeto estético:

[A historiografia literária marxista], vendo-se constrangida a medir o grau de importância de uma obra literária em função de sua força testemunhal relativamente ao processo social, e sendo incapaz de extrair daí quaisquer categorias estéticas próprias, permaneceu, de um modo geral — sem admitir —, presa a uma estética clássica. (JAUSS, 1994, p.16).

Com a proposta de uma mudança de foco para os estudos da historiografia literária, Jauss procurava instaurar uma nova perspectiva pautada na ideia de que o objeto estético teria a capacidade de ser um instrumento formador do leitor, aguçando a faculdade de apreensão, modificando a consciência analítica do receptor.

Para alcançar o sucesso almejado, Jauss se aproximou dos estudos desenvolvidos pelos formalistas russos, que visam ressaltar a importância do valor estético para a essência artística da obra literária. Segundo o formalismo russo, a obra de arte deve ser autônoma, e por isso, os estudos aplicados pela história da literatura deveriam levar em conta a percepção daquele que recebe o objeto artístico. Contudo, a relação de Jauss com o formalismo russo não perdurou.

Em virtude de os formalistas sustentarem a desobrigação da arte literária para com os acontecimentos históricos, o estreitamento de Hans Robert Jauss com os ideais formalistas não se efetivou de maneira ampla, pois Jauss não aceitou a ideia de desvincular totalmente a literatura dos acontecimentos históricos, pensamento defendido pelo crítico literário russo Yuri Tynianov (1894-1943).

Perante a situação aparentemente sem solução favorável estabelecida entre o papel social que deveria ser praticado pela arte literária e o caráter estético da arte — não decifrado por formalistas e marxistas — Jauss é categórico ao afirmar que ambos apresentam falhas em suas construções metodológicas, pois

compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores ouvintes e espectadores — o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (JAUSS, 1994, p. 22).

Portanto, no que diz respeito ao papel do receptor diante do objeto estético, temos para a escola marxista o leitor como indicador social dentro de determinada *infraestrutura*; enquanto

que para os estudos formalistas, o leitor desempenharia o papel de “sujeito da percepção”, cabendo a este, seguir as indicações lançadas pelo texto, tentando desvendá-las.

Nos devidos termos estabelecidos por Jauss, os dois métodos não outorgam ao receptor do objeto estético a sua real importância dentro do campo dos estudos do conhecimento histórico e estético. No entanto, sendo o receptor aquele a quem a arte literária se destina, o mesmo também deveria ser considerado parte constituinte no decurso compreensivo da obra literária.

Assim, para Jauss, a relação entre o receptor e a obra literária ocorreria “tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, [pois] a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor [...]” (JAUSS, 1994, p.23).

Diante dessa linha de raciocínio, devemos apreender a relação artística definida pela recepção crítica partindo do entendimento de que a valoração estética de uma obra literária estará condicionada à comparação com outras obras anteriormente lidas pelo receptor.

Consequentemente, importa entender que a relação histórica entre a recepção e a obra dar-se-á por meio de uma “cadeia de recepções”, onde o patrimônio crítico de gerações passadas será transferido para as gerações futuras, que se encarregarão de trabalhar a percepção herdada juntamente com a análise dos leitores atuais.

### 2.1.2. As sete teses constitutivas da Estética da Recepção

Advogando a proposição de que o objeto estético literário estabelece ligação permanente com a percepção analítica da recepção ao qual ela se destina, Jauss instaurou em 1967 sete teses que teriam por finalidade promover a reestruturação da sistematização vigente nos estudos desenvolvidos pela História da Literatura, estabelecendo sua revitalização no âmbito da “ciência da literatura”. Na sequência, as sete teses serão apresentadas e comentadas quanto à sua importância para os Estudos Literários.

#### Tese 1

*Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida post festum [depois do dia de festa], mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus*

*leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1994, p. 24)*

Em sua primeira tese, Jauss explica que a aceitação do artefato literário tem passando por um processo de transformação decorrente de certos fenômenos de caráter variado (políticos, religiosos, econômicos, ideológicos etc.), efeito este desencadeado, de tempos em tempos, graças à forma como a obra literária é recebida em cada época.

Considerando-se a mudança das qualidades ou características habituais do público leitor em cada era, esse processo nos encaminharia para o entendimento de que a História da Literatura seria uma realização contínua, originada de dois eventos importantes: a recepção e o efeito desencadeado pelo artefato artístico.

Portanto, no âmbito da interpretação da obra literária, cada leitor, inserido em diferentes contextos socioculturais, fará seu exame, vindo a compreender o texto conforme sua capacidade sociocognitiva. Para tanto, Jauss comenta que a literatura “não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto” (JAUSS, 1994, p. 25).

Torna-se inegável delegar importância à participação do leitor no procedimento de decifração do texto literário, cuja revitalização tem sido resultado da atualização renovadora proveniente das novas interpretações feitas por novos leitores. Segundo Jauss, a obra literária só conseguirá produzir o seu efeito a partir do instante em que sua recepção não se feche em um determinado instante temporal.

Para que surta o efeito desejado, a obra literária deverá ecoar pelas gerações vindouras, ou ainda, ser resgatada pelos leitores futuros, quer seja para “imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra”. (JAUSS, 1994, p. 26).

Por conseguinte, um novo público leitor pode vir a dar novo fôlego a uma obra literária, que se apresentará pela primeira vez para esse público leitor renovado, desenhando um possível recomeço, trazendo até algo que não fora feito anteriormente. É por isso que a história da literatura deve compreender o objeto estético como sendo passível de transformação. Esse é o assunto proposto pela segunda tese da Estética da Recepção.

## Tese 2

*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 de 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 prática. (JAUSS, 1994, p. 26)*

Ao desenvolver sua segunda tese, Jauss visava defender a ideia de que a interpretação de uma obra literária feita por cada leitor não estaria condicionada por um entendimento meramente subjetivo. Faz-se importante evidenciar que o leitor, diante de uma nova “experiência literária”, traz consigo algum conhecimento preliminar, necessário para que a experiência da novidade lida possa ser minimamente palatável.

Isso significa que o leitor estaria auxiliado por um conjunto de informações e princípios que são armazenados no decorrer de sua formação humanística. O relacionamento com os conhecimentos anteriormente adquiridos será de suma importância para que o leitor consiga compreender uma obra literária.

A relação do leitor com o texto “novo” estará apoiada pelo somatório de conhecimentos já internalizados pelo homem, por meio de mecanismos cognitivos diversos, ao longo de sua formação. Ao entrar em contato com a obra que surge, o leitor vê despertar lembranças de experiências de leituras anteriores; experimentação que

conduz leitor a tomar uma determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso — colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1994, p.28).

Portanto, a subjetividade interpretativa está associada à ideia de que a experiência literária dos leitores pode diferir parcial ou totalmente, sem, contudo, descaracterizar a compreensão de que a recepção de uma obra está vinculada a fatores de ordem social, fazendo com que uma obra seja compreendida, ou não, em um determinado momento histórico.

Uma nova obra que surge pode vir a dar expressão a uma noção condutora de leitura, uma forma que pode ser experienciada por outros, edificando o horizonte de expectativa do leitor a partir do instante em que essa obra traz, mesmo que de forma inconscientemente sutil, lembranças de leituras já realizadas, talvez pelo estilo do autor ou pelo gênero literário

apresentado etc.

Mediante a possibilidade de uma obra não apresentar, no seu corpo, recursos suficientemente necessários para que o público possa desempenhar uma leitura satisfatória, Jauss apresenta como solução três indicadores que podem gerar a recepção de uma obra.

O primeiro indicador está associado à percepção da obra por meio das convenções determinadas pela normatização; o segundo fator está atrelado por analogia entre a obra que surge e a força da tradição literária, resgatada de obras anteriormente lidas pelo receptor da obra nova. O terceiro indicador seria o efeito gerador de uma condição de oposição entre ficção e a realidade.

Jauss afirma que este último indicador permite ao leitor compreender uma nova obra de tal maneira que o seu horizonte se mantém dentro dos limites de sua expectativa literária, quanto abrangê-la tomando como base suas experiências de vida.

### Tese 3

*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 público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma ‘mudança de horizonte’ —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 28).*

Tendo por perspectiva a noção de *horizonte de expectativa*, a terceira tese de Jauss destaca a essência artística que pode constituir uma obra, assim tem por meta designar se uma obra carrega consigo acentuado valor estético, ou nenhum.

Tanto a determinação da qualidade artística, quanto a elevação estética em mais alto grau de uma obra, devem ser marcadas pelo limite demarcador de aceitação da obra pelo público leitor, ou seja, dependendo de como a obra é recebida pela crítica, a mesma receberá um *status* maior ou menor.

Portanto, se o objeto estético conseguir superar as expectativas do público leitor em direção a um horizonte de experiência fora da sua probabilidade de ocorrência, mais próximo o objeto estético ficará da concepção de *obra de arte*.

Não havendo nenhuma mudança no horizonte de expectativa proporcionado pela obra literária, que continuará sendo um mero modelo reproduzidor das convenções usuais, a valoração

da obra seria equivalente à de outras obras desprovidas de expressão artística. Segundo o entendimento de Jauss,

[a] distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p. 31).

O meio de acesso para a determinação do caráter artístico de uma obra estaria centrado no efeito de encontrar o estranhamento que o objeto artístico pode proporcionar ao leitor. Determinadas obras literárias, ao serem publicadas em determinada época, podem não encontrar relação alguma com o público leitor, mas podem romper “tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos” (JAUSS, 1994, p. 33).

Para ilustrar tal situação, Jauss toma como exemplo a recepção proporcionada por duas obras publicadas na França no século XIX: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e o romance *Fanny*, de Ernest Feydeau. Ambos os romances datam do ano de 1857, contudo, *Fanny* foi aclamado pelo público. Algo tão marcante que chegou a tirar o brilho do romance de Flaubert, ao ponto de *Madame Bovary* não ter obtido o reconhecimento dos leitores e da crítica francesa da época. Contudo, pondera Jauss:

*Madame Bovary*, compreendido de início somente por um pequeno círculo de conhecedores e considerado um marco na história do romance, tornou-se um sucesso mundial, o público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis as debilidades de Feydeau — seu estilo floreado, seus efeitos da moda, seus clichês lírico-confessionais — e fazendo amarelecer qual um *best seller* do passado as páginas de *Fanny*. (JAUSS, 1994, p.34).

Voltando sua atenção para a *hermenêutica literária*, Jauss estabeleceu sua quarta tese, tendo como foco a relação entre a obra e o momento histórico em que a mesma surgiu. Entretanto, antes de analisarmos a quarta tese, falaremos um pouco sobre a *hermenêutica literária*.

Tomando como referência a aceção apresentada por Luis Costa Lima em seu texto *Hermenêutica e abordagem literária*, temos que “a palavra hermenêutica deriva de Hermes, aquele a que os deuses confiaram a transmissão de suas mensagens aos mortais. A partir mesmo de sua etimologia, a hermenêutica aparece como uma atividade de mediação, tradutora de uma linguagem incompreensível a seus destinatários.” (LIMA, 2002, p. 65).

Durante a Antiguidade Clássica, a hermenêutica foi entendida por Platão como a técnica da interpretação ou explicação do pensamento, conceituação que passou por modificações ainda na Idade Média, em virtude dos estudos desenvolvidos pela hermenêutica teológica. Foi a partir da concepção religiosa que a hermenêutica passou a ser definida como “uma *tradução normativa*, a partir do conhecimento metódico do texto sagrado” (LIMA, 2002, p. 65).

Por volta do século XVIII, a hermenêutica ainda se mantinha à margem, como uma disciplina secundária, dependente da teologia e da filologia. É de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) o mérito da emancipação da hermenêutica, libertando-a da submissão à teologia. Schleiermacher entendia a hermenêutica como “uma teoria geral da compreensão e da interpretação, validando seu emprego normativo apenas por sua utilização especial quanto aos textos bíblicos” (LIMA, 2002, p. 65).

Ao demonstrar a importância da linguagem no processo de compreensão e interpretação do texto, capaz de reconstruir o entendimento da obra do passado, Schleiermacher faz com que a hermenêutica se torne fundamental, também, para a ciência histórica. Todavia, no ímpeto de aplicar seus postulados metodológicos viabilizando a aplicabilidade geral da hermenêutica — algo não feito pelos teólogos — o autor, metodologicamente, tende a interpretar a hermenêutica como “ciência pura”.

Com a mesma determinação de desenvolver um método geral de interpretação, o filósofo Wilhelm Dilthey (1833-1911) propôs uma hermenêutica metodológica, cujo caráter psicológico — salientado por Schleiermacher em sua hermenêutica — tornar-se-á o sustentáculo das ciências humanas. Dilthey elabora o conceito de *vivência* como ferramenta fundamental da interpretação textual.

Para se chegar ao entendimento de um texto, “o intérprete deverá *vivenciar* a intencionalidade autoral e, com ela, a sua posição em um mundo, o do autor, que em princípio o distinto do seu” (LIMA, 2002, p.67). Entrando no século XX, a hermenêutica filosófica, projeto proposto inicialmente por Martin Heidegger (1889-1976), fez convergir o foco interpretativo para a percepção existencial:

A compreensão não é entendida como um dos modos, entre outros, do proceder mental humano, pois ela se confunde com o próprio cerne da existência (*Dasein*). Radicando a compreensão do *Dasein*, Heidegger conduz a vê-la como um “momento” da existência e não algo que paira sobre ela. [...] A interpretação é uma *aplicação* do *como* em relação a uma tarefa: “O ‘como’ fixa a estrutura da expressividade de uma compreensão” (LIMA, 2002, 67-68).

Seguindo os passos de Heidegger, seu discípulo Hans-Georg Gadamer irá desenvolver o estudo que servirá de base à pesquisa proposta por Hans Robert Jauss, para o desenvolvimento metodológico de uma nova História da Literatura embasada nos preceitos da Estética da Recepção.

No que concerne à pesquisa de Hans-Georg Gadamer, inscrita em sua obra maior *Verdade e Método*, sua intenção primordial é desatar a hermenêutica de prováveis restrições, perceptíveis no espaço limitado da metodologia científica interpretativa — referência direta à hermenêutica proposta por Schleiermacher —, fixando-a como uma prática habitual da vida, pois “que o movimento de compreensão seja abrangente e universal, não é uma arbitrariedade ou uma extrapolação construtiva de um aspecto unilateral, mas está, antes, na natureza da própria coisa” (GADAMER, 1999, p. 16-17).

Desta maneira, o propósito máximo de Gadamer é demonstrar que

[o] sentido de minhas investigações não é, em todo caso, o de dar uma teoria geral da interpretação da doutrina e uma doutrina diferencial de seus métodos [...], mas procurar o comum de todas as maneiras de compreender e mostrar que a compreensão jamais é um comportamento subjetivo frente a um “objeto” dado, mas frente à história efetiva, e isto significa, pertence ao ser daquilo que é compreendido. (GADAMER, 1999, p.18-19)

Na concepção de Gadamer, a compreensão da experiência artística vivenciada pelo intérprete estaria associada, fundamentalmente, às experiências filosófica e histórica; experiências cujos tratados científicos não são capazes de assimilar.

Ademais, fundamentado no conceito de história eficaz <sup>1</sup>, Gadamer defende a ideia de que a interpretação da obra está condicionada a uma releitura do passado a partir sua aplicação no presente, demandando ao receptor (munido das ferramentas necessárias) a tarefa de compreensão da representação estética. Sobre a história eficaz, Luiz Costa Lima — em estudo voltado para a hermenêutica e a abordagem literária — comenta

A história eficaz diz deste trânsito entre o passado e o presente e pressupõe a lição heideggeriana de que o compreender é sempre condicionado pela pré-compreensão, anterior ao indivíduo e co-presente com seu tempo. É neste sentido que [...] se declara que a compreensão não é nunca uma atividade meramente subjetiva. (LIMA, 2002, p.77).

---

<sup>1</sup> LIMA, 2002. v. 1, p. 76. Por história eficaz, Gadamer designa o fenômeno de manutenção do significado de textos passados no presente.

Tomando como embasamento metodológico as proposições levantadas por Hans-Georg Gadamer a respeito de sua teoria hermenêutica filosófica centrada na experiência da arte — de suma importância para o desenvolvimento da estética da recepção e do efeito, desenvolvidas respectivamente por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, colegas na Universidade de Constança —, Jauss propõe investigar os limites e as tarefas da hermenêutica literária — ainda como parte de seu projeto teórico de renovação da história da literatura —, comprovando que a relação entre a obra e o leitor faz-se por meio da lógica da pergunta e da resposta contida na obra literária.

A compreensão da obra literária (tarefa que recai sobre a hermenêutica literária) está diretamente ligada à experiência do efeito estético produzido pela arte no seu receptor. Sendo consumida, a obra proporciona àquele que a experimenta um dado efeito [*Wirkung*]. Com o passar do tempo, a obra pode receber as mais variadas interpretações, caracterizando uma nova recepção crítica.

Para medir o efeito produzido por uma obra de arte — fundamentado “na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos da compreensão” (JAUSS, 2002, p. 875). —, deve-se lançar mão de três procedimentos determinantes para a interpretação de qualquer texto, que posteriormente foram incorporados à hermenêutica literária proposta por Jauss: a compreensão (*intelligeri*), a interpretação (*interpretare*) e a aplicação (*applicare*).

Contudo, para que a renovação hermenêutica receba o efeito modificador desejado, ela deve, também, se fundamentar na lógica da pergunta e da resposta e utilizar o conceito de horizonte “na medida em que, enquanto limite histórico e ao mesmo tempo condição de toda possibilidade de experiência, ele [o horizonte] é um elemento constitutivo do sentido na ação humana e da compreensão primária do mundo” (JAUSS, 1982, p. 26).

O ato da compreensão, conforme formulação de Hans-Georg Gadamer, consiste em “compreender algo como resposta. Como resposta, o texto abre-se a partir da pergunta. Pois a natureza desta é ‘o fato de que ela abre e mantém aberto o horizonte possível’” (JAUSS, 1982, p. 24). Seguindo o pensamento elaborado por Gadamer — alicerçado na reflexão filosófica de Martin Heidegger<sup>2</sup> —, Jauss atribui à hermenêutica literária o encargo de decifrar as obras do passado. Se o texto enuncia a resposta, decifrá-lo é a chave para alcançar a pergunta por ele

---

<sup>2</sup> JAUSS, 1982, p. 24. Gadamer refere-se [...] à explicação introdutória da pergunta que nos põe o Ser segundo Heidegger, mais precisamente à sua definição: “Toda pergunta é uma pesquisa. Toda pesquisa busca naquilo que é procurado uma direção prévia. Uma pergunta é uma pesquisa que se esforça para conhecer o ente segundo sua existência e sua essência. A pesquisa cuja ambição é tornar-se análise no sentido de que a pesquisa científica exige atualizar e determinar o que dirige previamente a pergunta”.

respondida:

A hermenêutica literária conhece essa relação entre a pergunta e a resposta, ao lado de sua prática da interpretação, quando se trata de compreender um texto do passado em sua alteridade, isto é: reencontrar a pergunta à qual ele fornece uma resposta inicial, partindo de lá, reconstruir o horizonte das perguntas e das expectativas vivido à época em que a obra intervinha junto aos primeiros destinatários. (JAUSS, 1982, p. 24).

Resgatando a pergunta para a qual a obra literária foi a resposta, a prática interpretativa da hermenêutica literária, apoiada na compreensão, acaba restabelecendo a relação dialógica com o texto no momento em que ele originalmente surgiu.

Para o intérprete, resta, ainda, o encargo de conciliar o horizonte do passado com o horizonte do presente, para que o conjunto das três tarefas da hermenêutica literária — compreender, interpretar e aplicar — se realize plenamente.

Importando salientar que a compreensão do texto literário feita pelo intérprete, pode sujeitar-se ao caráter estético, “premissa hermenêutica na realização da interpretação” (JAUSS, 2002, p. 881-882). Por conseguinte, a interpretação — segunda tarefa da hermenêutica literária — pressupõe a percepção como uma pré-compreensão intrínseca do leitor, cuja interpretação textual o conduzirá às perguntas lançadas durante a primeira leitura, mas que não foram inteiramente respondidas na época de seu surgimento.

Na concepção de Jauss, o papel deste leitor na perspectiva histórica

pressupõe que esteja familiarizado com a poesia lírica, mas que saiba suspender por ora sua competência histórico-literária ou linguística, empregando em lugar disso sua capacidade de surpreender-se por vezes durante a sua leitura, e que seja capaz de expressar esta surpresa por meio de perguntas. (JAUSS, 2002, p. 879-880).

Hans Robert Jauss procurou expor o processo analítico da recepção inicial de uma obra estética como uma “experiência de evidência crescente, esteticamente obrigatória que, como horizonte pré-dado de uma segunda leitura interpretativa, abre e limita simultaneamente o espaço para possíveis concretizações”. (JAUSS, 2002, p. 880).

Como terceira etapa, temos a leitura histórica, cuja finalidade é resgatar a recepção crítica de dada obra no decorrer do tempo. Trata-se da aplicação, terceira tarefa proposta pela hermenêutica literária. Ela é de suma importância, pois tende a relacionar o intérprete ao seu espaço-tempo, tornando-o imune à equivocada tentativa de amoldar arbitrariamente o texto do passado às expectativas da contemporaneidade.

Após essa explicação sobre a hermenêutica literária, entraremos agora na quarta tese de Jauss, explicando a importância de se construir novamente o *horizonte de expectativa* do período em que a obra literária foi concebida pelo artista, e, por conseguinte, recebida pelo público leitor, centrando-se na elucidação da relação dialógica existente entre o leitor da época e o texto.

#### Tese 4

*A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUSS, 1994, p. 35).*

Segundo o pensamento de Jauss — referindo-se à relação autor, público e entendimento da obra —, diante do total desconhecimento da autoria de uma obra ou quando sua intenção não se encontra atestada e sua relação com suas fontes e modelos só pode ser investigada indiretamente, a questão filológica acerca de como, “verdadeiramente”, se deve entender o texto — ou seja, de como entendê-lo “da perspectiva de sua época” — encontra resposta sobretudo destacando-o do pano de fundo daquelas obras que ele, explícita ou implicitamente, pressupunha serem do conhecimento do público seu contemporâneo.

Ao reconstruirmos o horizonte de expectativa de certo período, temos a possibilidade de reviver a história da recepção de um dado objeto estético, desvendando sua real importância para o público do passado. Tal procedimento de estudo assegura a autenticidade da recepção estética do texto literário, pois analisa a obra a partir dos aspectos do horizonte da época, sem que haja a total imposição do olhar crítico contemporâneo.

Além disso, valendo-se da aplicação da lógica da “pergunta e da resposta”<sup>3</sup> proposta por Hans Georg Gadamer, Jauss procura mostrar como o entendimento de um texto literário

---

<sup>3</sup> JAUSS, 1994, p. 37. Gadamer explica que a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente: “O entendimento [é] sempre o processo de fusão de tais horizontes supostamente existentes por si mesmos”.

pode se modificar no decorrer dos tempos. A possibilidade de novas respostas existirem para novos leitores (em épocas diversas), contraria a concepção da existência de um único sentido para a obra, uma vez que o texto tende a dialogar com um novo público leitor.

Ao examinar criticamente o efeito produzido pelas obras literárias do passado, o estudioso da história da literatura deve ter em mente a ideia de que

a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e ‘dizer alguma coisa’ se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento. (JAUSS, 1994, p.40).

Resgatando a pergunta inicial, podemos mostrar para os novos leitores que o processo recepcional decorrido a cada releitura da obra por um público novo ocasiona uma tradição, sem, contudo, tentar impor ao texto uma modernidade desnecessária ou muito menos, aprisioná-lo ao legado crítico do passado.

Dando prosseguimento a estruturação do seu projeto “estético-recepcional” voltado para a reformulação da história da literatura, Jauss acredita ser necessário, ainda, considerar três aspectos: o primeiro é o diacrônico — diz respeito à sua tese de número cinco —, tem por objetivo examinar a recepção das obras no decorrer dos tempos; o segundo é o sincrônico — trata-se de sua tese de número seis —, tendo como propósito a demonstração do sistema de referências da literatura de uma certa época, assim como na sucessão de tais sistemas; e por fim sua tese de número sete, centrada na relação existente entre a o acontecimentos históricos e a própria literatura.

#### Tese 5

A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor — ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41).

A quinta tese se encarrega de demonstrar que uma obra literária não perde o seu valor após certo tempo transcorrido do após sua publicação. Para desenvolver sua quinta tese, Jauss

tomou como base o conceito de *evolução literária* proposto pela escola formalista <sup>4</sup>. Aliás, certas obras literárias podem vir a ganhar uma importância maior em períodos históricos distantes daquele em que a obra foi concebida. Para Jauss

[a] distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual — ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível. (JAUSS, 1994, p.44).

A nova experimentação da dimensão artística vivenciada pela crítica de épocas distantes à da elaboração do texto literário, tende a rever a percepção levantada pelos primeiros críticos. Partindo desse raciocínio, devemos compreender que o caráter artístico de uma obra não precisa ser imediatamente perceptível no instante em que a obra é lançada, como que a esgotando.

Para comprovar a ideia de que é possível resgatar para um horizonte de expectativa novo, obras até então esquecidas, Hans Robert Jauss dos “renascimentos”<sup>5</sup> como exemplo de mecanismo de revigoração de artes perdidas na memória histórica. Por conseguinte, o novo deve ser encarado não apenas como sendo de ordem estética, mas, também, de caráter histórico, quando se dispõe a analisar o artefato literário sob o viés diacrônico — conseguindo, assim, recuperar momentos históricos do passado.

#### Tese 6

Os resultados obtidos pela linguística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje a única habitualmente empregada. Se já a perspectiva histórico-recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexo funcional (“posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente”) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história

---

<sup>4</sup> JAUSS, 1994. p. 41-42. [Segundo a escola formalista] a obra nova brota do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela, atinge, na qualidade de forma bem-sucedida, o “ápice” de uma época literária, é reproduzida e, assim, progressivamente automatizada, para então, finalmente, tendo já se imposto a forma seguinte, prosseguir vegetando no cotidiano da literatura como gênero desgastado.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 44. [A]ssim chamados porque o significado do termo pode dar a impressão de um retorno por força própria, frequentemente encobrindo o fato de que a tradição literária não é capaz de transmitir-se por si mesma e de que, portanto, um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali.

da literatura dispendo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. (JAUSS, 1994, p. 46).

A sexta tese procura examinar a produção literária a partir do momento simultâneo de sua recepção pelos leitores, estabelecendo um “sistema de relações próprio à literatura de um dado momento histórico e à articulação entre as fases [“evolução literária”]”<sup>6</sup>.

Não obstante, faz-se importante destacar que mediante a capacidade de percepção do público leitor — cuja apreensão do objeto estético está diretamente associada à qualidade de sua experiência sociocognitiva —, a obra relacionar-se-á de forma concomitante com a atualidade.

Considerando esse viés analítico, um método de comparação que utilize tanto o sistema sincrônico quanto o diacrônico se fará necessário nos estudos da História da Literatura. Diante desta constatação, Jauss explica que

[a] historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia. Deve, portanto, ser igualmente possível tornar apreensível o horizonte literário de determinado momento histórico sob a forma daquele sistema sincrônico com referência ao qual a literatura que emergiu simultaneamente pôde ser diacronicamente recebida segundo relações de não-simultaneidade, e a obra percebida como atual ou inatual, como em consonância com a moda, como ultrapassada ou perene, como avançada ou atrasada em relação a seu tempo. (JAUSS, 1994, p. 48).

Portanto, ao efetuarmos um estudo voltado para alterações históricas ocorridas nas produções literárias — comumente divididas e organizadas em uma sequência sistematizada —, devemos ler “a mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrônico e seja perseguida em novos cortes”. (JAUSS, 1994, p.49).

#### Tese 7

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. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1994, p. 49).

---

<sup>6</sup> ZILBERMAN, 2004. p. 38.

Em sua última tese, Jauss procurou demonstrar a existência de uma relação entre a literatura e a sociedade, sem, contudo, fixar-se no princípio estruturalista de que a literatura deveria ser a reprodução escrita da realidade de uma época específica.

Importa para Jauss destacar o caráter formador da literatura, capaz de incidir, mesmo que de modo indireto, sua influência no conjunto de atitudes e reações do leitor em face do meio social. Por conseguinte, o papel desempenhado pela arte não seria o de conferir o sacramento da confirmação de verdades já desvendadas, mas o de contrariar o horizonte de expectativas.

Proporcionando ao leitor a experimentação da “frustração de expectativas”, a arte pode instigá-lo a ver o mundo sob outro prisma, isto é, a partir de pontos de vista antes não perceptíveis. Para o defensor do projeto estético-recepcional, a experiência proporcionada pela literatura tem o poder de libertar o leitor

das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52).

Assim sendo, a relação entre literatura e leitor pode se renovar no âmbito estético, quanto no ambiente cotidiano do leitor, onde a “nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida” (JAUSS, 1994, p. 53).

## 2.2. Ángel Rama e a transculturação narrativa

*Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero trasnculturación es vocabulo más apropiado.*<sup>7</sup> (Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*).

---

<sup>7</sup> Por aculturação entende-se o processo de trânsito de uma cultura para outra, e suas repercussões sociais de todos os tipos. Mas transculturação é vocábulo mais apropriado.

### 2.2.1. O processo de transculturação no espaço literário

Filho de imigrantes espanhóis, Ángel Rama nasceu na cidade de Montevideu, no ano de 1926, vindo a falecer já contabilizados 57 anos. Reconhecido como um dos grandes pensadores da América Latina, Rama se destacou entre os intelectuais uruguaios do século XX, atuando como crítico, editor e dramaturgo.

Tendo trabalhado como professor durante os três anos em que permaneceu nos Estados Unidos (de 1979 a 1982), Ángel Rama teve a oportunidade lecionar nas universidades de Princeton e Maryland, sem, contudo, conseguir um visto de permanência, evento desencadeador de sua transferência para Paris.

Mostrando-se sempre interessado pelas questões políticas e sociais de seu país e do mundo, Rama foi um dos pioneiros de sua geração a desenvolver um trabalho crítico focado na integração entre a literatura e a cultura da América Latina, tornando-se referência para os estudiosos interessados em compreender a realidade sociocultural, econômica e literária do espaço latino-americano.

Uma das iniciativas para colocar em prática esses objetivos foi a idealização de uma série de volumes com autores e obras fundamentais nas várias áreas de nossa cultura, tais como letras, filosofia, história, pensamento político, antropologia, artes, entre outras. Em 1974, o governo venezuelano oficializou a organização da biblioteca Ayacucho, para a qual Rama foi nomeado diretor literário e membro da junta diretora. Dentre os vários tomos de suas coleções, há um número póstumo dedicado a Rama, *Crítica de la cultura em América Latina*, de 1985, e outros a vários intelectuais brasileiros: Machado de Assis, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Gilberto Freyre, Antonio Candido e Darcy Ribeiro. (CUNHA, 2013, p. 137).

Ángel Rama, enquanto defensor da existência de um princípio sociocultural aglutinador da América Latina, procurou desenvolver seus estudos focando na literatura, isso porque Rama acreditava que a configuração expressiva da literatura seria capaz de delinear os caminhos integradores do pensamento intelectual latino-americano. Segundo o crítico uruaio, dentre as formas de manifestação da arte literária, o *romance* seria o gênero chave para a compreensão da ideia de formação da literatura latino-americana.

Três, então, seriam os fatores que trariam robustez ao pensamento formulado por Rama: a transformação social, o surgimento tardio da classe média na América Latina e as particularidades do *gênero romance*, enquanto estrutura literária. Os dois primeiros fatores possuem estreita ligação, pois se desenvolveram dentro do espaço urbano do século XIX,

momento em que o romance começava a alçar seu grande voo, alcançando a predileção do público leitor, essencialmente burguês. O terceiro fator diz respeito à potencialidade linguística dos textos em prosa, capaz de resgatar a variante linguística popular, por vezes desprestigiada, e transportá-la para a esfera literária.

No espaço literário e social da América Latina do princípio do século XX imperava a tendência regionalista, cuja finalidade primeira seria manter viva a representação da tradição, que salvaguardaria os elementos diferenciadores locais dentro da organização social globalizada. Por isso, comenta Rama, havia naquele momento histórico uma “propensão pela conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como modo de preservar a configuração adquirida.” (RAMA, 2001, p. 211).

Procurando ajustar-se perante o inevitável panorama de acultramento colocado pela cultura europeia, a literatura latino-americana encontrou no universalismo uma forma de balancear o processo de modificação, sem esvaziar radicalmente os princípios culturais originários. Contudo, o sistema impositivo tende a estabelecer suas exigências à sociedade que vivencia o processo de modificação cultural, conduzindo-a a certa obediência decorrente do contato contínuo.

Em termos culturais, permite-lhe, pelo menos por um tempo, o conservadorismo folclórico, que já é uma maneira de sufocar uma cultura ao dificultar sua criatividade e atualização, e esse é um primeiro passo no caminho da homogeneização cultural segundo as normas urbanas, ainda que dentro de uma situação de dependência deformadora pela restrição que opõe ao poder de tomar decisões nas regiões internas. (RAMA, 2001, p. 213).

É fato que perante a ação constante dos influxos externos, nem todas as sociedades recebam da mesma maneira a interferência exterior, delineando, então, três reações distintas: há o comportamento em que o meio cultural aceita sem restrições às estipulações exteriores; temos ainda um outro movimento de caráter oposto à reação anterior, que busca defender a primazia dos valores autóctones, desprezando os influxos externos; e por fim, uma terceira reação que procura equacionar esse aparente problema, colocando em contato os elementos externos e os internos de forma que ambos possam interagir em proveito da cultura local.

O fenômeno da aculturação é algo bastante antigo, proveniente das relações inter-humanas, a exemplo do ocorrido no Brasil durante o momento chamado de *descobrimento*, onde os portugueses estabeleceram as bases comportamentais no âmbito religioso, linguístico, social, cultural etc. Todavia, a denominação *aculturação* passou a ser empregada recentemente

pelos estudos antropológicos.

Foi dentro da antropologia hispano-americana que se questionou o termo “aculturação”, a partir da proposição que, em 1940, fizera o cubano Fernando Ortiz do termo “transculturação”, que, para ele, era “fundamental e elementarmente indispensável para compreender a história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América em geral”. (RAMA, 2001, p. 216).

Na concepção do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), a expressão *transculturação* — termo empregado primeiramente por Ortiz em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado em 1940 — seria muito mais apropriada para explicar o processo de obtenção e alteração cultural sofrido por uma sociedade.

Isso porque o conceito de aculturação presume determinada aceitação cultural. Mas a obrigação de aceitar a cultura dominante se torna quase impositiva para as culturas ditas “inferiores”, todavia, as culturas hegemônicas tendem a absorver a cultura subalterna sem que haja praticamente nenhuma alteração do seu conjunto cultural.

O conceito de transculturação pressupõe uma modificação imprescindível na cultura dominante, a partir do instante que esta aceitaria tomar para si a cultura supostamente inferior, mesclando-a à sua. Por outro lado, podemos analisar o evento transcultural a partir da ideia de que teríamos dois processos de transculturação.

A externalidade do primeiro processo se explica em decorrência da relação transcultural vivenciada entre os países da América Latina e as metrópoles. Já o segundo processo aconteceria no próprio espaço territorial latino-americano, estabelecendo uma representação interna do fenômeno, radiando o método de absorção e compartilhamento cultural para as regiões internas do continente americano.

Embasado no pensamento exposto por Ortiz, Ángel Rama estabeleceu seu estudo sobre a transculturação no espaço literário, tendo como foco o gênero narrativo. Dentro do funcionamento da atividade literária, o pensador uruguaio alerta sobre a possibilidade de nos depararmos com níveis de *desaculturação*, sendo, em certos casos, algo esperado, pois, diante da obsolescência de determinadas representações, novos modelos se fazem necessários, dando força para a ideia de *reaculturação*.

Seria composta, assim, uma figura em que duas forças confrontadas geram três focos de ação que se conjugam de modo diferente: haveria, pois, destruições, reafirmações e absorções, a que caberia acrescentar que esse processo, que no campo cultural teria uma alta porcentagem de determinismo, mostraria no campo literário uma margem mais elevada, proporcionalmente, de liberdade, que se manifesta na capacidade seletiva que o criador continuaria manejando. (RAMA, 2001, p. 219).

No território literário importa, sobremaneira, estabelecer a linguagem que determinará a composição da obra. Devemos considerar, antes de tudo, o público ao qual se destina o texto literário. Para tanto, o escritor se deparará com a possibilidade de manter a linguagem autóctone e mesclá-la com a linguagem dialetal construída a partir da imposição linguística estabelecida pelos colonizadores espanhóis, portugueses e franceses; ou, ainda, poderá incorporar uma linguagem singular, utilizável dentro de um contexto literário.

Todavia, mesmo diante da possibilidade de se utilizar o dialeto oriundo da cultura indígena, crioula, rural etc., a força representativa dos influxos externos determinou a quase extinção das tendências regionalistas, restringindo-se, no dia-a-dia, ao emprego de vocábulos que representavam objetos do plano concreto ou, ainda, o uso de neologismos já incorporados no léxico. Como forma de compensação, procurou-se trabalhar com

uma ampliação significativa do campo semântico regional e da ordem sintática, a ponto de inventar, na região andina, equivalências linguísticas espanholas para o quíchua que, provavelmente iniciadas por Arguedas, acabaram consolidando uma língua artificial e literária, cujas últimas manifestações estão nos romances de Manuel Scorza. Na área linguística brasileira, a obra monumental de João Guimarães Rosa representa a aprimorada elaboração das contribuições dialetais, elevadas a unidades de uma estruturação que é minuciosamente regida por princípios de composição artística. (RAMA, 2001, p. 219).

Percebemos que o campo artístico literário buscou revigorar os dialetos regionais e a maneira de utilizar o sistema linguístico, responsabilidade que os transculturadores chamaram para si — como foi o caso de João Guimarães Rosa —, rearranjando os usos da língua ao ponto de não reproduzir mimeticamente a fala regional, mas sabendo utiliza-la em concordância com as intenções exigidas pela criação artística.

Ángel Rama comenta que dentro do espaço que compreende o sistema literário “se o princípio de unificação textual e de língua literária pode responder ao espírito racionalizador da modernidade, a perspectiva linguística a partir da qual assume isso restaura a visão regional, que assim se torna capaz de englobá-lo e impor-lhe sua riqueza plurissêmica”. (RAMA, 2001, p. 221).

Reelaborar o material linguístico trabalhando com uma língua literária própria, aglutinado ao projeto de revitalização de uma cultura tradicionalmente regional foi a meta dos transculturadores. Dando vida a essa ação continuada, o autor interage com a comunidade linguística, aproximando-se daquelas de menor reconhecimento, como o caso de agrupamentos populacionais rurais ou indígenas. Realizar seu projeto literário utilizando a linguagem regional

com objetivo estético, assim valorizando regionalismos, reconhecendo a importância das variedades linguísticas, que também fazem parte da construção de uma língua.

Desde o momento que não se sente fora, mas dentro dela, reconhecendo isso sem sentir vergonha ou humilhação, já não procura mais copiar minuciosamente suas irregularidades, suas variações em relação a uma suposta norma acadêmica, que inclusive começa a não perceber, como não as percebe aquele que fala. Por outro lado, será de seu interesse trabalhar as possibilidades que seu próprio comportamento linguístico lhe apresenta para construir, a partir dele, uma língua literária, específica da criação artística. (RAMA, 2001, p. 220).

O romance regional ganhou força no âmbito latino-americano, elevando o modelo narrativo naturalista, arquétipo abraçado pelos escritores da América Latina no final do século XIX, a um nível de diferenciação estética, visando atender às necessidades expressivas de cada escritor, rompendo o horizonte de expectativa esperado.

O romance fantástico e as narrativas que priorizavam o realismo crítico atenderam ao gosto do público leitor, sem, contudo, seguir à risca a concepção extrema do racionalismo finisecular. Por outro lado, encontrou na cultura regional o caminho para a busca de uma identidade literária. Encontrando inspiração na tradição cultural autóctone, os transculturadores construíram suas narrativas convencendo a recepção crítica da veracidade do plano fantástico agir em concordância com o espaço do plausível.

Em vez do fragmentário monólogo interior na linha do *stream of consciousness* que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada, conseguiu-se reconstruir um gênero tão antigo quanto o monólogo discursivo (*Grande Sertão: Veredas*), cujas fontes estão não só na literatura clássica, como nos do narrador espontâneo; ou encontrou-se a solução para o relato episódico e dividido por meio do contar dispersivo das “comadres”, suas vozes sussurrantes (*Pedro Páramo*), também composto de fontes orais, embora possa ser rastreado até em textos do Renascimento. (RAMA, 2001, p. 221).

O discurso lógico, tradicionalmente construído, não motivou os narradores transculturais, que tinham por meta maior a implantação de recursos estilísticos que viessem a romper com o modelo narrativo conservador, fundado na tradição.

Com o espírito de vanguarda, característico das décadas iniciais do século XX, os transculturadores tomaram distância do discurso lógico-racional que imperava na literatura do século XIX, aproximando-se da irracionalidade por intermédio das narrativas fantásticas e das que transportavam para as particularidades do espaço local os temas de caráter universal.

A junção do vanguardismo com certo desprendimento quimérico, dentre outros fatores mais, conduziu os transculturadores pelo caminho da representação idealizada do estado da

humanidade, desconstruindo o discurso racional já estabelecido e trazendo à tona temas que não tinham sido trabalhados dentro do repertório imagético das narrativas regionalistas, por mais que estivessem disponíveis desde sempre.

Mais importante ainda que a recuperação de elementos em estado de incessante emergência é a descoberta dos mecanismos mentais geradores do mito, o retorno a essa camada aparentemente sepultada, mas de enorme potencialidade, na qual se desenvolvem as ações míticas. Os narradores dessa linha reconhecerão e aceitarão as redes analógicas com que tecem os mitos, recuperarão as percepções sensíveis sobre os objetos e suas relações associativas, que lhes dão base, transportarão os enfoques culturais à realidade para poder vê-la por meio da elaboração mítica, tornando a sua novamente a “ciência mítica”. (RAMA, 2001, p. 224).

Providos dessa capacidade de percepção teríamos uma grande quantidade de escritores, contudo, quatro merecem destaque pela grandiosidade das suas produções: João Guimarães Rosa (1908-1968), Gabriel Garcia Márquez (1928-2014), Juan Rulfo (1918-1986) e José María Arguedas (1911-1969). Para Ángel Rama, os quatro escritores seriam a representação máxima da transculturação, pois trouxeram para o sistema literário os valores de suas culturas regionais, de uma maneira ímpar por meio de obras de valor estético universal.

Importa salientar que Ángel Rama insere Guimarães Rosa dentro do *corpus* relativo à literatura da América Latina, considerando que a junção das representações culturais, universais e regionais apresentadas pelo escritor mineiro em seu *sertão*, possuem relação com os temas arrolados pelos escritores hispano-americanos.

A configuração do *sertão* de Guimarães Rosa chamou a atenção de Ángel Rama, levando-o ao entendimento de que em Rosa encontramos, em um único ambiente, a dialogia exata entre o universal, o local, o regional e as suas respectivas culturas.

A situação das subculturas que configuram o vasto continente brasileiro, das quais a correspondente ao *sertão* pode servir de exemplo: em um verdadeiro isolamento, mas aproveitando os ocasionais momentos de esplendor que, em decorrência das variações da demanda econômica externa, são produzidos nas diferentes áreas latino-americanas (caso de Minas Gerais), puderam ser desenvolvidas neoculturas originais mediante processos sincréticos dos quais participaram diversas etnias. (RAMA, 2001, p. 235).

O que une Guimarães Rosa aos escritores latino-americanos não seria propriamente os fatores relativos a microscopia cultural, visto serem escritores provenientes de países culturalmente multifacetados, variando o folclore, a origem das narrativas orais etc.

A intertextualidade que liga esses transculturadores da narrativa latino-americana teria

sua explicação na forma como assuntos de interesse regional receberam um tratamento especial por parte de Rosa e seus congêneres. Reconhecer a importância desse repertório originário da região onde se manifestaram inicialmente, é uma das maiores qualidades desses escritores.

Porque essas obras, seria possível dizer, instalaram-se na intra-realidade latino-americana, cumprem a ingente tarefa de abarcar elementos contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente resgatam o passado e apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora. São, portanto, obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução. (RAMA, 2001, p. 238).

Ajudar no processo de transmissão e fixação de culturas internas de menor prestígio através da renovação estética, recuperando o regional ao fundi-lo com o discurso consagrado da literatura universal, foi, realmente, uma proposta de vanguarda, até mesmo para além do espaço da América Latina.

## 2.2.2 O pensamento convergente de Rama e Candido

Duas situações distintas foram sendo construídas no espaço dos estudos literários desenvolvidos na América Latina: de um lado os estudos focados na produção hispano-americana e de outro a crítica centrada na literatura brasileira.

A grande maioria dos trabalhos de investigação produzidos pelos críticos dos países da América do Sul e América Central desconsidera os escritores do Brasil como pertencentes ao rol de escritores que compõem o universo literário latino-americano.

A título de exemplificação, no ano de 1954 o intelectual uruguaio Alberto Zum Felde (1889-1976) publicou a obra *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, tendo por finalidade colaborar com a produção crítica dos estudos literários do continente americano. Todavia, mesmo o Brasil já tendo demonstrado sua potencialidade dentro da literatura do Ocidente, não é sequer mencionado por Alberto Felde.

Uma mudança de perspectiva tomaria forma graças aos estudos sistemáticos desenvolvidos por Antonio Candido (1918-2017) na década de 1960. O pensamento de Candido começou a ser elaborado ainda no ano de 1959, ao publicar sua obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, uma leitura essencial para os pesquisadores dos estudos literários.

Neste livro, somos apresentados ao conceito de *sistema literário*, que advoga a ideia de

que a literatura brasileira está dividida em três momentos: *a era das manifestações literárias*, que começa no século XVI e se estende até a metade do século XVIII.

O segundo momento é chamado de *era de configuração do sistema literário*, ocorrendo na segunda metade do século XVIII até a segunda metade do século XIX.

Por fim, o momento intitulado *a era do sistema literário consolidado*, abrangendo a segunda metade do século XIX até o momento atual. Antonio Candido explica que o conceito de sistema literário funciona da seguinte maneira,

Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”: *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar. (CANDIDO, 1999 p. 14-15)

Temos, então, as manifestações literárias determinadas pelas produções esporádicas, resultantes do processo de colonização enfrentado pelo Brasil e outros países da América Latina. Essas eventuais manifestações literárias tinham relação estreita com a Europa, responsável pela transposição e instauração dos elementos composicionais do espírito cultural ibérico nos territórios ocupados.

Por outro lado, o conceito de sistema literário vê na tríade autores, obras e público leitor, a chave para o estabelecimento real de uma literatura nacional.

A relação entre o corpo de leitores e uma obra é medida pela imagem que aqueles fazem de seu autor, criando expectativas (que podem ser satisfeitas, deslocadas ou rompidas); da mesma forma, a relação do autor com seus leitores é medida pelas suas obras. Mas, igualmente, a relação do autor com a sua própria obra é medida pela imagem de leitor que aquele tem, e que quer atingir ou também recusar. Dessa forma, a relação do autor, imaginária ou não, com seu público, real ou latente, passa a ser também um fator interno das obras literárias (e artísticas, de modo geral), determinando as escolhas estéticas. (AGUIAR, 2013, p. 35).

De acordo com a representação formulada por Antonio Candido, é necessário salientar que a consolidação de um sistema literário leva em consideração o reconhecimento (por parte dos autores de uma nova geração) de obras, autores e do horizonte de expectativas dos leitores de gerações anteriores.

Ao se verem como transmissores de uma representação literária nacional, os escritores pertencentes a uma contemporaneidade poderão, desta maneira, refutar ou apoiar o modelo

herdado da tradição nacional literária.

Há também de ressaltar a importância de escolas, universidades, academias, editoras, etc., instituições empenhadas em difundir o projeto de leitura de obras literárias (caracterizadas pela valorização do elemento estético acima de tudo), pois sem o empenho desses estabelecimentos destinados à fomentação da leitura, a ideia de literatura nacional, dentro da visão instaurada pelo sociólogo brasileiro, não se solidificaria.

Assim, o pensamento de Antonio Candido ultrapassou as fronteiras literárias brasileiras, alcançando a recepção crítica de um grande pensador uruguaio, interessado em consolidar a opinião formulada de que a criação literária da América Latina poderia ser analisada a partir da cultura regional.

Ángel Rama, então em 1960, teve a oportunidade de conversar com Antonio Candido na cidade de Montevidéu. Desse encontro vingou o pensamento de que seria possível estabelecer uma percepção relativamente homogênea para os processos literários latino-americanos, onde a literatura brasileira estaria incluída e o conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc. das nações constituintes da América Latina seriam preservadas, respeitando, assim, as peculiaridades regionais.

Em seus ensaios, o pensador uruguaio demonstrou que na literatura hispano-americana desenvolveram-se manifestações literárias diversas e distintas entre si, levando, por vezes, ao isolamento recepcional. Evento este que se deu em decorrência de fatores de ordem territorial, econômica, cultural e social; como, por exemplo, a precária manutenção dos órgãos mantenedores da cultura, ou ainda pela quantidade de países colonizados pelos espanhóis, cuja relação de proximidade estaria ligada apenas pelo idioma. Chama a atenção de Ángel Rama o fato do Brasil já apresentar no século XIX a constituição do seu sistema literário, algo que acontece muito cedo para os padrões da literatura da América Latina.

Na América hispânica, os primeiros sistemas se formaram em torno de Buenos Aires e no México. [Ángel Rama] Considerava a especificidade do Brasil ao comparar o Movimento Modernista de 1922 e as vanguardas literárias da mesma época, nos países americanos de língua espanhola. Aquele, ainda que em conexão permanente com as vanguardas europeias, se mantivera organicamente autocentrado em torno do público interno, brasileiro, até mesmo por seu “confinamento” à língua portuguesa. Já as vanguardas hispano-americanas mantiveram de modo mais constante a ambição de obter o reconhecimento de suas congêneres, do público e da crítica na Europa. (AGUIAR, 2013, p. 38).

Ao compor uma “visão dialética” em seus estudos literários, demonstrando que no processo de formação da literatura brasileira, o transplante dos influxos externos foi importante

para a composição da nossa literatura colonial e para o princípio do estabelecimento da nossa literatura nacional, Antonio Candido, enquanto sociólogo, erigiu seu posicionamento crítico embasado nos estudos culturais. Teríamos, então, a junção de tendências universais e particulares na formação da literatura brasileira.

A aproximação entre Rama e Candido levou o crítico uruguaio a estabelecer na literatura uruguaia o *sistema* instaurado pelo amigo brasileiro, publicando em 30 de dezembro de 1960, no semanário *Marcha*, edição de número 1041, o texto *La construcción de una literatura*<sup>8</sup>.

Publicada entre os anos de 1939 a 1974, a revista *Marcha* se propunha trazer em um dia os acontecimentos de uma semana, ideia que, aliás, vinha estampada como uma espécie de *slogan* no rodapé de cada página (“Toda la semana em um dia”). Mesmo apresentando em sua composição uma forte veia política, o semanário *Marcha* (o próprio nome nos remete à ideia de caminhada evolutiva, que não pode ser detida) reservou espaço para as mais variadas manifestações culturais.

La propuesta de *Marcha* trajo nuevos aires a la ciudad letrada uruguaya y continental. Las condiciones del campo social y cultural se explican en *Marcha* a través de la presencia de una fuerte religación con autores de otras culturas, de un pensamiento ligado a la izquierda que reunió figuras prominentes de procedencia no únicamente uruguaya. De este modo construyeron una sensibilidad y una mentalidad común, mas allá de las variantes ideológicas de cada integrante del equipo estable o de sus colaboradores. Esta característica, que está en el origen de los conocidos debates sostenidos entre Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama que comenzaron a mediados de los sesenta desde el mismo semanario, se iría rearticulando según quien ocupara la dirección de la columna. (PINO, 2002, p. 143).

Em seu artigo *La construcción de una literatura* — de extensão considerável, ocupando as páginas 24, 25 e 26 da revista *Marcha* (cuja diagramação dispôs o texto de Rama em uma formatação de quatro colunas em cada página) —, Ángel Rama buscou aplicar na literatura uruguaia o projeto de *sistema* elaborado por Antonio Candido para a literatura brasileira. Dividido em nove tópicos, a saber: “Los presupuestos críticos”, “Construcción de una literatura”, “Sistema literario en el Uruguay”, “La tradición”, “Los públicos y el escritor”, “La respuesta del público”, “La crítica arraigada”, “La revolución y los escritores” e “De Cuba al Uruguay”; *La construcción de una literatura* é a confirmação de que, respeitando as devidas particularidades locais, o pensamento de Antonio Candido estava correto. Temos, portanto, que

---

<sup>8</sup> O texto “La construcción de una literatura”, de Ángel Rama, encontra-se na íntegra no capítulo destinado aos anexos, ocupando o espaço final da tese.

ter a conscientização de que o sistema nacional pode ser trabalhado em conjunto com a tradição da literatura de caráter universal, considerando a importância do papel que a cultura regional poderá vir a ter no processo de elaboração estética. Tal qual Antonio Candido no Brasil, os estudos de Ángel Rama delinearão os caminhos que a crítica latino-americana passaria a seguir, pautada em uma análise baseada no repertório cultural deixado pelas gerações passadas, juntamente com os elementos provenientes dos influxos externos. O intercâmbio intelectual entre Rama e Candido foi frutífero para a ampliação dos estudos literários e culturais na América Latina. Ambos os críticos souberam desenvolver suas ideias quanto ao amadurecimento da literatura latino-americana, destacando a relação que há entre o objeto estético, a recepção crítica e os intermediários que interligam autor, obra e público. Apresentaram, também, a percepção da literatura como uma fusão de um todo coerente a partir das tendências regionais e das inclinações de caráter universalista, tornando esse exame crítico algo marcante sob a perspectiva dos estudos da literatura e de sua historiografia.

### **2.3. O contexto literário latino-americano: a conceituação de *América Latina* e o deslocamento brasileiro**

#### *Ausência*

*Por muito tempo achei que a ausência é falta.  
E lastimava, ignorante, a falta.  
Hoje não a lastimo.  
Não há falta na ausência.  
A ausência é um estar em mim.  
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,  
que rio e danço e invento exclamações alegres,  
porque a ausência, essa ausência assimilada,  
ninguém a rouba mais de mim.*

(Carlos Drummond de Andrade)

A América Latina tem como países constituintes aqueles que falam línguas originadas a partir do latim, a exemplo da língua portuguesa, da espanhola e da francesa. Contudo, a maioria dos países da América do Sul e da América Central foram colonizados pelos espanhóis, fator determinante para estabelecer a primazia da língua espanhola dentro do território latino-americano.

Desse modo, a América Latina incorpora, por abrangência, todos os países da América do Sul, assim como estende sua ação para parte da América Central. Dentre os países que

compõem a América Latina temos Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Historicamente a origem do termo “latino” remonta a uma região da Itália Central, denominada Lácio (do latim *Latium*), local onde se fundou e, posteriormente, desenvolveu-se a cidade de Roma, que em pouco tempo transformar-se-ia em um grandioso Império. Durante a expansão territorial efetivada pelo Império Romano, muitas localidades ocupadas passaram por um processo de aculturação.

Em um primeiro momento temos uma difusão linguisticamente latina ocorrendo unicamente dentro do espaço europeu ocupado pelos romanos; posteriormente, a propagação da latinidade se daria por intermédio das “descobertas” territoriais efetivadas durante as Grandes Navegações. Sobre o local de nascimento da latinidade, César Fenández Moreno explica que a mesma teve início no Lácio e

foi crescendo em círculos concêntricos ao longo da história: primeiro, até abarcar o conjunto da Itália, ampliando-se logo até a parte da Europa colonizada pelo Império Romano, restringindo-se depois aos países e zonas que falaram línguas derivadas do latim, e transportando-se por fim ao continente americano que esses europeus descobriram e colonizaram. Deste modo, a América Latina viria a ser o quarto anel desta prodigiosa expansão. (MORENO, 1979, p. XVI).

Dentro da composição antropológica latino-americana devemos considerar não apenas os elementos culturais transplantados da realidade europeia para o âmbito sul-americano — cuja imposição, é notório, em alguns casos extinguiu totalmente a cultura de muitos povos originários das regiões colonizadas pelas potências ibéricas, em outros casos, o processo de aculturação acabou por se mesclar com os valores oriundos dos povos colonizados —, mas, também, o conjunto de padrões comportamentais, crenças, conhecimentos, costumes etc., originários daqueles que já habitavam as grandes extensões de terra em cada um dos países colonizados da América do Sul e Central. Juntamente com o caráter autóctone, deve-se refletir a respeito da existência de um adendo cultural de origem africana, fator relevante no processo de formação da identidade latino-americana.

A conquista do século XVI aniquilou praticamente essas grandes culturas, mas, ao mesmo tempo, deu-lhes nova vida dialética, ao transformá-las no *terminus ante quem* de um processo de ocidentalização. Esse processo afetou também os demais povoadores da América, que detinham naquele momento num grau de inferior de evolução: os que genericamente eram chamados *índios* pelos descobridores, levados pelo gigantesco erro geográfico que os

fazia acreditar terem chegado à Ásia. (MORENO, 1979, p. XVII).

A influência africana se desenvolveu demasiadamente nas ilhas caribenhas e em parte da América Central, tronando-se uma área culturalmente irradiadora tanto para América do Sul (de amplitude latina), quanto para a América do Norte (de caráter anglo-saxão). Tal entendimento geraria, na concepção de alguns estudiosos, o surgimento de uma terceira conceituação para a o entendimento de América Latina, pois, com a inserção de uma terceira cultura, passaríamos a uma mescla cultural proveniente da “união” das três Américas (do Sul, Central e do Norte) dando origem ao conceito de *Afro-américa*.

Contrariando o ideário e as percepções preconceituosas que os colonizadores poderiam ter sobre os povos que habitavam o espaço latino-americano, é importante ressaltar que certas civilizações ameríndias apresentavam notável riqueza no campo da arte, quer seja no âmbito musical ou ainda por meio das expressões artísticas que envolviam a criação de formas plásticas em volumes ou relevos, seja pela modelagem de substâncias moldáveis, seja pelo processo de esculpir. Tamanho engenho poderia ser facilmente detectado nas realizações arquitetônicas elaboradas por algumas civilizações pré-colombianas.

Dentre outras manifestações de avanço tecnológico, que raramente seriam encontradas em cidades da Europa do século XVI, vale lembrar a existência de redes de esgoto e saneamento urbano básico desenvolvidos por civilizações pré-colombianas, ou ainda, a elaboração de tecnologias que reaproveitavam a água da chuva, evitando o desperdício. Um processo semelhante de captação pluvial para uso urbano foi proposto inicialmente em 2008 pelo Grupo de Pesquisa GPAC Amazônia, coordenado pelo pesquisador Ronaldo Mendes, doutor em Desenvolvimento Socioambiental e professor do Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará (NUMA/UFPA).

A preocupação de usar a água da chuva para fins urbanos, utilizando conhecimentos científicos e técnicos, não é ideia nova. Segundo o coordenador do GPAC Amazônia, a prática é realizada desde a antiguidade. As civilizações Astecas, Maias e Incas possuíam métodos de captação. O engenheiro Plínio Tomaz, no livro *Aproveitamento de Água de Chuva*, relata que um dos registros mais antigos data do ano de 850 a.C., referindo-se às inscrições na Pedra Moabita, achada no século XIX, no Oriente Médio. Nela, o rei Meshá, dos Moabitas, determina a construção de reservatórios para armazenar água de chuva em cada residência. Plínio cita também, como exemplo, o Palácio de Knossos, na Ilha de Creta, onde, há aproximadamente, 2000 a.C., a água da chuva era aproveitada na descarga das bacias sanitárias. (BEIRA RIO, 2013).

Contudo, como já mencionado anteriormente, mesmo diante de tais comprovações de avanço tecnológico e absoluta genialidade, a potencialidade cultural dos povos sul-americanos foi sendo suplantada pelo estabelecimento da cultura europeia — forçosamente inserida na realidade americana, acarretando uma perda quase totalitária da identidade original. Assim, entre outras imposições mais, uma nova língua passou a vigorar. Sagrou-se único o rito católico. Instaurou-se o processo de desapropriação cultural e territorial, levando à ruína civilizações que já preexistiam ao evento das Grandes Navegações. Do estreitamento de laços ocorrido a partir do descobrimento, no mínimo traumático, foi se desenvolvendo na América Latina certa mestiçagem cultural, mesmo que existindo perceptível preponderância do cabedal de conhecimentos europeus.

Uma vez que estamos levando em consideração elementos de ordem cultural, e não apenas fatores histórico-geográficos para delinear a divisão das Américas, devemos, portanto, tomar esse raciocínio como parâmetro para analisarmos a origem do termo *América Latina*. A respeito do surgimento da expressão América Latina, Flávio Aguiar (2001) comenta existirem dois entendimentos, e retoma o pensamento do filósofo uruguaio Aturo Ardao (1912-2003), presente no texto “El verdadero origen del nombre A.L.”, publicado em *Nuestra América*, no ano de 1986.

Ardao cita duas vertentes para a origem do nome. A mais conhecida situa sua origem na política pan-latínista do Império francês de Luís Napoleão, que procurava justificar sua expansão ao sul do rio Grande ou rio Bravo. A outra, que Ardao prefere, situa a origem do nome no lavor contrário à expansão política norte-americana para o sul de sua fronteira. Tem ela por base dois fragmentos do jornalista colombiano José Maria Torres Caicedo<sup>9</sup>, residente em Paris de 1851 até sua morte, em 1889. (AGUIAR, 2001, p. 16).

---

<sup>9</sup> “Desde 1851 começamos a dar à América espanhola o qualificativo de latina; e essa prática inocente atraiu para nós o opróbrio de vários diários de Porto Rico e Madri. Disseram-nos: por ódio à Espanha, desbatizais a América! Não dizíamos, nunca odiei povo nenhum, nem sou dos que maldizem a Espanha em espanhol. Há América anglo-saxônica, dinamarquesa, holandesa etc.; há espanhola, francesa, portuguesa. E a esse grupo, que nome científico lhe dar, senão o de latina? É claro que aos americanos-espanhóis não havemos de ser latinos pelo índio, mas pelo espanhol... Hoje vemos que nossa pátria se generalizou. Melhor assim.” (CAICEDO, 1875). Nota: Texto presente em “Mis ideas y mis Principios”, 1875.

Arturo Ardao desempenhou importante papel no entendimento e na conceituação de América Latina enquanto local aglutinador de uma identidade cultural. O pensador uruguaio publicou quatro livros que fundamentaram a linha de pensamento latino-americanista: *Estudios Latinoamericanos de Historia de las Ideas*, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, *La inteligencia Latinoamericana* e *Nuestra América Latina*. Inicialmente a América foi nomeada “Índia” por um equívoco do navegador genovês Cristóvão Colombo (1451-1506), que acreditava ter aportado no continente asiático, mas na realidade se tratava do continente sul-americano:

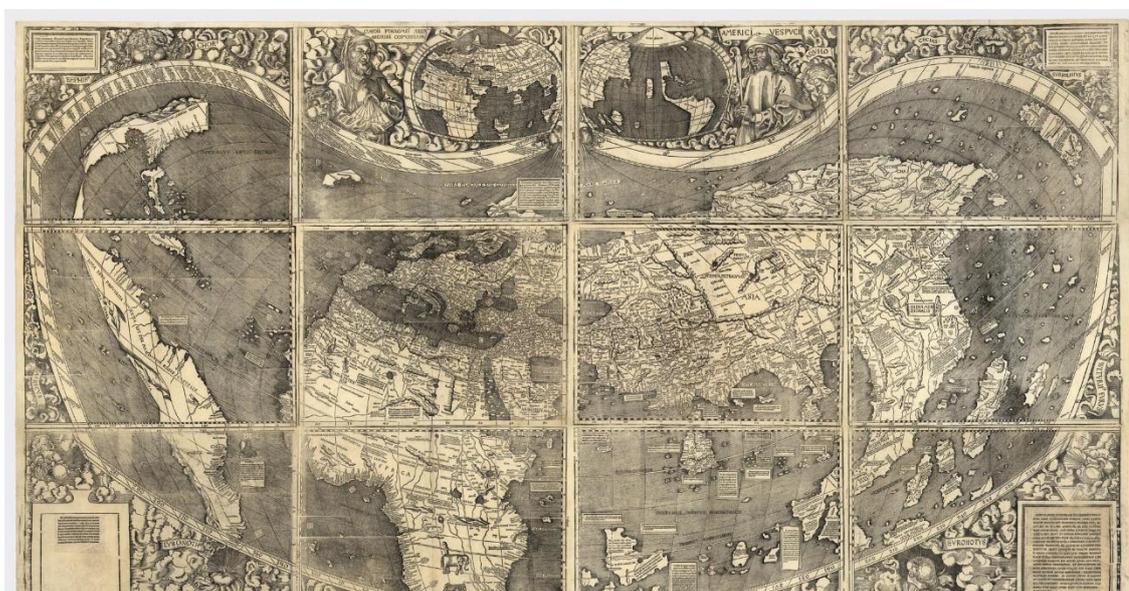


Figura 1 Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucii Alioru[m]que Lustrationes, Martin Waldseemüller, 1507. Lybrary of Congress. <http://www.loc.gov/tr/geogmap/waldexh.html>

Só em um momento ulterior é que a América ficou conhecida como “Novo Mundo”. Todavia, o continente descoberto só viria a receber a denominação de “América” — conforme explicita Ardao em seus estudos — a partir do século XVI, graças ao trabalho do humanista e cartógrafo alemão Martin Waldseemüller (1470-1521). Foi em sua obra *Cosmographiae introductio*, publicada em 1507, que a denominação “América” foi empregada pela primeira vez, enquanto substitutivo ao termo “Novo Mundo”, largamente utilizado até então. O nome América, que aparece no planisfério (*Figura 1*) contido na obra de Waldseemüller, trata-se de uma referência direta ao navegador italiano Américo Vespúcio (1454-1512), que prestou serviços aos reinos de Portugal e Espanha, sendo historicamente lembrado, principalmente, por ter provado que Colombo estava equivocado quanto ao descobrimento da Índia.

A ideia de América Latina passa a se desenhar durante o século XIX, surgindo inicialmente, segundo Arturo Ardao, nos escritos de pensadores franceses que começaram a diferenciar a etnicidade dos indivíduos do continente americano. Dentro dessa premissa,

teríamos a predominância de latinos e os saxônicos.

Ardao ainda acrescenta que nessa fase os americanos de origem espanhola (hispanoamericanos) residentes na Europa (principalmente em Madrid e Paris) passaram a incorporar esta ideia, mas sempre com o termo “latino” servindo de conotação à América de língua espanhola. Ficavam excluídos, assim, os americanos de origem portuguesa e francesa. (FARRET; PINTO, 2011, p. 37).

Portanto, a representação mental de “América Latina” começou a ser construída entre os anos de 1830 e 1850. Todavia o estabelecimento da expressão em si, só ocorreria a partir do ano de 1856, quando o jornalista colombiano José Maria Torres Caicedo (1830-1889) apresentaria em Paris o poema “Las dos Américas”. Concebido em 10 partes, este poema exibe um total de 36 estrofes, todas estruturadas com 8 versos cada. E é no quinto verso da penúltima estrofe que a expressão “América Latina” é empregada pela primeira vez por Torres Caicedo:

Mas aislados se encuentran, desunidos,  
Esos pueblos nacidos para aliarse:  
La unión es su deber, su ley amarse:  
Igual origen tienen y misión;  
**La raza de la América latina,**  
Al frente tiene la sajona raza,  
Enemiga mortal que ya amenaza  
Su libertad destruir y su pendón.<sup>10</sup>

Na concepção de Arturo Ardao, esse teria sido momento do surgimento da denominação “América Latina”, que muito seria utilizada por Torres Caicedo em seus escritos; assim como outras variantes que também remeteriam a essa ideia, como por exemplo “Estados latino-americanos”, “Nações latino-americanas”, dentre outras. Todavia, eis que na década de 1990, o escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix (1934) viria a questionar o pensamento defendido por Artur Ardao, afirmando que o pensador uruguaio haveria cometido um inegável engano. Em seu livro *Los cien nombres de América* (1991), Rojas Mix esclarece que Ardao deveria ter considerado como pioneiro no uso da expressão “América Latina” o chileno Francisco Bilbao (1823-1865), como esclarecem Rafael Farret e Simone Pinto:

Ele [Francisco Bilbao] propagava, assim como alguns intelectuais hispanoamericanos exilados na França, a união dos povos das repúblicas de origem espanhola para fazer frente ao imperialismo ianque. Porém, segundo Rojas Mix, em junho de 1856 – ou seja, três meses antes de Torres Caicedo –

---

<sup>10</sup> “Mais isolados se encontram, desunidos, / Esses povos nascidos para se aliarem: / A união é seu dever, amar-se, sua lei: / Possuem uma mesma origem e missão; / **A raça da América Latina,** / Diante de si tem a raça saxônica, / Inimigo mortal que já ameaça / Destruir sua liberdade e sua bandeira.”

o pensador chileno teria criado o termo “América Latina” durante uma conferência em Paris. Suas palavras foram posteriormente transcritas, sob o título “Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las Republicas”, e nelas encontramos a seguinte afirmação: “Pero la América vive, la América latina, sajona e indígena protesta, y se encarga de representar la causa del hombre”. Aqui estaria a origem do nome “América Latina”, defende Rojas Mix, e não na poesia de Torres Caicedo. Este seria, portanto, o grande equívoco de Ardao, segundo o historiador chileno: ter concedido a autoria dessa nova atribuição de sentido à expressão América Latina a outro indivíduo. (FARRET; PINTO, 2011, p. 38).

Miguel Rojas Mix, em sua apreciação, vai além da simples constatação de que Arturo Ardao haveria se enganado quanto à autoria do emprego da expressão *América Latina*. Acreditando que Torres Caicedo teria agido de má-fé ao usar em seu poema a expressão “América Latina”, acusa-o de plágio. Freqüentador dos eventos fomentados pela esfera intelectual latino-americana residente em Paris, Torres Caicedo teria participado da conferência realizada por Francisco Bilbao, proporcionando, nesse momento, o seu primeiro contato com a concepção da ideia de América Latina e toda a representação do seu valor.

Para sustentar a sua acusação de que há a caracterização de plágio, o historiador explica que, curiosamente, nove dias antes da conferência em Paris, Torres Caicedo, ao tratar de um assunto relacionado ao continente latino-americano, empregou a denominação “América Espanhola”. Tal evidência pode ser encontrada em seu artigo “Agresiones de los Estados Unidos”, apresentado na publicação *El Correo Ultramar*, no dia 15 de junho de 1856. Diante de tais constatações, Rojas Mix acredita ser difícil defender a ideia de simultaneidade conceitual, uma vez que Torres Caicedo não fazia uso da expressão “América Latina” antes de ter ouvido Francisco Bilbao empregá-la pela primeira vez.

Contudo, mesmo que a autoria do termo “América Latina” não pertença ao jornalista colombiano José Maria Torres Caicedo, é importante frisar que foi ele o propagador do termo, visto que Francisco Bilbao deixou de usá-lo:

Porém, para Rojas Mix, esta negação é insustentável e, no fundo, exprime o preconceito de historiadores e filósofos da região, ainda nos dias de hoje, para com Francisco Bilbao, já que ele foi “um marginal da história, um personagem subversivo, difícil de encarar”. Além desse preconceito, um outro motivo que justificaria a negação de sua precedência na autoria da denominação teria sido a atitude do pensador chileno, abandonando o termo pouco tempo depois de enunciá-lo, em virtude de sua decepção com a invasão francesa do México, no início dos 1860. Essa atitude não foi seguida por Torres Caicedo; muito pelo contrário, o jornalista colombiano foi um dos seus grandes divulgadores até o fim da vida, e isto lhe trouxe um maior reconhecimento. (FARRET; PINTO, 2011, p. 38).

Hegemonicamente de fala hispânica, o continente latino americano conta com um país

de língua portuguesa, o Brasil, cuja representatividade ficou por muito tempo à margem da conceituação de pertencimento à América Latina. Mas foi a partir da política cultural elaborada pela Casa das Américas<sup>11</sup> — evento ocorrido após a Revolução Cubana de 1959 — que o Brasil passou a ser reconhecido como pertencente ao universo latino americano.

Outro acontecimento que intensificou o fortalecimento da ideia de pertencimento do Brasil na esfera de ação do pensamento da América Latina, foi a constatação de que vivíamos uma realidade comum, ou seja, havia um acontecimento semelhante ocorrendo em quase toda a totalidade dos países da América do Sul e da América Central: trata-se do estabelecimento de *estados de exceção* nos países latino-americanos a partir da década de 1960. “Esse fato expressou-se, na América do Sul, por exemplo, por meio da cunhagem da expressão ‘o cone sul’, que tanto tem de formato geométrico quanto do formato dos infernos de origem medievo-renascentista.” (AGUIAR, 2001, p.18).

Passou-se, então, a considerar a América Latina como um todo integrado, tendo por preceito integrador o campo cultural; princípio proposto por Ángel Rama e outros intelectuais preocupados em desenvolver uma *autoconsciência* da identidade histórica colonialista e contemporânea (vide as “ditaduras co-irmãs” instauradas na América do Sul), que tende a conglomerar os países formadores do continente, decompondo, assim, o antigo conceito de América Latina.

---

<sup>11</sup> Creada en abril de 1959, a menos de cuatro meses del triunfo de la Revolución Cubana, durante sus cincuenta años de vida la Casa de las Américas se ha propuesto establecer o aumentar nexos entre los escritores y artistas del Continente y difundir sus producciones. Al principio, se trató casi exclusivamente de hispanoamericanos, pero con el tiempo fueron incorporados brasileños, y caribeños de lenguas inglesa y francesa, y también se ha prestado atención a los pueblos originarios, herederos de los únicos auténticos descubridores de América. En todos los casos, la meta ha sido siempre aspirar a los más altos niveles de creación. El resultado ha sido que, con muy raras excepciones, los mejores escritores y artistas latinoamericanos y caribeños de este tiempo han estado vinculados a la Casa de una manera u otra. No pocos de ellos, así como muchos más provenientes del resto del mundo, se conocieron personalmente en encuentros, premios, exposiciones, representaciones teatrales, conferencias o conciertos organizados por la Casa. Sus obras figuran en nuestras publicaciones, nuestras galerías, nuestras grabaciones, nuestros documentos, nuestra biblioteca, y forman parte del rico patrimonio atesorado por la institución. No es dable historiar lo que ha sido la cultura latinoamericana y caribeña a partir de 1959 sin tomar en consideración a la Casa de las Américas. Este volumen se propone evocar lo hecho por ella en un período fundador. La compañera Haydee Santamaría debió haber sido la autora de esta breve introducción. Ella fundó la Casa de las Américas hace medio siglo y la marcó con su sello indeleble. Su fascinante personalidad atrajo a numerosos escritores y artistas de nuestra América y aun más allá, sin los cuales no se hubiera realizado el ambicioso proyecto con que nació y creció la institución. A Haydee le gustaba repetir que los trabajadores de la Casa de las Américas no eran solo los que laboramos en sus locales, sino también los que le han prestado las más diversas formas de colaboración, y que, por distantes que estuvieran, la hacían vivir. A quienes tuvimos el privilegio de conocer de cerca la conducción de Haydee nos incentivó el amor por la patria grande bolivariana y martiana y por los pobres de la Tierra; nos hizo apreciar en su justo valor las faenas, por humildes que fueran, de los que desde la base hacen posible logros más a la vista; nos enseñó a asumir una dirección colectiva. Los actuales trabajadores de la Casa de las Américas nacieron en su mayoría después de creada la institución. Pero también en los nuevos, es decir, en los continuadores de aquella labor, perviven las lecciones de Haydee. Si en 1959 ella era ya una leyenda viva por sus hazañas revolucionarias, a partir de esa fecha se revelaría igualmente una excepcional organizadora cultural. En este orden, la Casa de las Américas es su obra perdurable. (RETAMAR, 2011, p. 9-10).

Tais eventos, importantes para a compreensão da ligação histórico-cultural existente entre os países latino-americanos, nos encaminham para a reflexão de que a junção dos países que formam a América Latina não está vinculada a uma questão de caráter estritamente geográfico, muito menos por afinidades de ordem linguística, ou ainda por imposições de foro político. Trata-se da necessidade de se desconstruir equívocos históricos, ou seja, “se cabia um desejo de unidade em defesa de uma práxis libertadora, impunha-se o reconhecimento de que a América Latina era palco de desunião, de traçado arbitrário de fronteiras, de classes dirigentes de espírito oligárquico.” (AGUIAR, 2001, p.18).

O uruguaio Ángel Rama foi um dos primeiros pensadores latino-americanos a considerar a contemporaneidade histórica, cultural e literária como fatores primordiais para abolir as linhas territoriais demarcatórias que afastavam o Brasil da cúpula de países integradores da América Latina. O contato de Rama com o Brasil se desenvolveu ainda nos anos de 1950, quando de uma visita sua ao poeta Carlos Drummond de Andrade. Todavia, foi o encontro com Antonio Candido no ano de 1960 que estabeleceu o fortalecimento das relações com o Brasil. A respeito desse primeiro encontro, Candido comenta sobre o interesse de Ángel Rama em estabelecer uma relação de proximidade entre o Brasil e os outros países integrantes da América Latina

Quando conheci Ángel Rama em Montevideu, no ano de 1960, ele me declarou a sua convicção de que o intelectual latino-americano deveria assumir como tarefa prioritária o conhecimento, o contato, o intercâmbio em relação aos países da América Latina, e manifestou a disposição de começar este trabalho na medida das suas possibilidades, seja viajando, seja se carteando e estabelecendo relações pessoais. Foi o que passou a fazer de maneira sistemática, coordenando as suas atividades quando, exilado na Venezuela, ideou e dirigiu a Biblioteca Ayacucho patrocinada pelo governo daquele país, que se tornou uma das mais notáveis empresas de conhecimento e fraternidade continental da literatura e do pensamento. Inclusive porque foi a primeira vez que o Brasil apareceu num projeto deste tipo em proporção adequada. (CANDIDO, 2001, p. 263).

O interesse de Ángel Rama pela literatura brasileira o trouxe mais algumas vezes ao Brasil, conforme ocorrido no ano de 1973, onde ministrou um curso na Universidade de São Paulo e, posteriormente, esteve na Universidade Estadual de Campinas nos anos de 1980 e 1983 para o desenvolvimento de atividades de integração latino-americana.

Seus estudos se voltaram para questionamentos relevantes no âmbito sociocultural, preocupando-se com o caráter essencial da língua e da cultura indígena — valorizadas em países andinos — dentro do contexto de construção da literatura latino-americana; assim como tentar compreender se a conceituação dos gêneros literários são as mesmas nos países latinos de língua

espanhola e no Brasil.

É mister destacar a preocupação com o *engajamento literário* por parte dos escritores sul-americanos, levando-nos a inferir que esta maneira de se conceber a arte literária poderia ser mais uma marca de convergência entre os escritores da América Latina, fortalecendo ainda mais a ideia de uma identidade que os aproxima. Mesmo que o Brasil não faça uso da língua espanhola como forma de ingresso no espaço latino-americano, eventos de ordem histórica se encarregaram de demonstrar a existência análoga pelo qual passaram os países da América do Sul.

A exemplo desse avizinhamiento, temos a similaridade de eventos ligados ao processo de Colonização estabelecido pelos países europeus durante os séculos XVI e XVII. Ao firmarem seus impérios coloniais na América do Sul, Portugal e Espanha se empenharam com afinco na aniquilação de toda cultura autóctone instaurando seus valores cristãos, sua língua, seus costumes e maneirismos. Mesmo não obtendo êxito total em sua empreitada de imposição ideológica, os colonizadores conseguiram promover tamanho etnocídio em território sul-americano.

Dessa ação continuada podemos destacar como positivo o fato de que a existência de contribuições indígenas para a literatura latino-americana se deve à presença dos colonizadores e o estabelecimento da língua espanhola (e portuguesa) em suas respectivas colônias. Sobre esse processo de realização, o historiador da literatura hispano-americana George Robert Coulthard comenta que

É fundamental esclarecer, desde o início, que não haveriam contribuições indígenas sem o intermédio do castelhano, e, até certo ponto, enquanto no tocante a contribuições africanas, sem o francês e o inglês, no sentido puramente linguístico, já que nenhuma das grandes culturas indígenas tinha alfabeto. Os códices pictográficos dos astecas, zapotecas, maias etc., belíssimos, eram incapazes de contar fábulas, “romances”, ou de redigir poemas, dramas, canções; no máximo serviam de *aide-mémoires* [um lembrete] e representavam acontecimentos históricos, atos das deidades, datas. (COUTHARD, 1979, p. 39).

Podemos, ainda — para exemplificar essa relação de “familiaridade” existente entre os países latino-americanos —, retomar uma ideia já mencionada anteriormente: a de que grande parte dos países da América do Sul e Central vivenciaram regimes ditatoriais. A instauração do Estado de Exceção — por menos ou mais intenso que ele tenha sido — causou danos irreversíveis a uma geração, ao mesmo tempo que proporcionou a possibilidade de aproximação literária entre os países integrantes da América Latina.

No início da década de 1960 a luta armada passou a fazer parte da realidade de muitos

países da América Latina, levando escritores, intelectuais, artistas, pessoas de todas as esferas da sociedade a combater a *repressão institucionalizada* regulamentada pelo Estado, agora comandado pelas Forças Armadas. A derrocada da democracia e a Revolução Cubana foram eventos catalisadores da efervescência de escritos destinados a esclarecer a recepção crítica a respeito do que realmente estava ocorrendo naquele momento histórico, sem se preocupar em decretar qualquer espécie de normatização plástica. A respeito do posicionamento literário firmado a partir dos anos de 1960, Adolfo Prieto comenta:

Uma revolução, ademais, que não vinha impor nenhum cânone estético, que não acreditava nas virtudes pedagógicas do realismo socialista e que difundia, com o mesmo empenho Marx e Joyce, Martí e Kafka. Para o campo socialista, onde as relações entre o intelectual e o Estado não foram precisamente muito confortáveis, supunha ao mesmo tempo uma promessa e um repto. A existência da revolução esclareceu muitas coisas e descongestionou a literatura de muitos dogmas que sobre ela pesavam. Sobretudo, fez ver a secreta imoralidade dos esquemas simplistas e consabidos; refrescou nosso pensamento político e o enlaçou com a realidade. (PRIETO, 1979, p. 446).

Percebo que tais confirmações tendem a comprovam que a ideia que se conservou desde muito tempo no âmbito intelectual latino-americano — a opinião pensada de não inserir a literatura brasileira em um contexto latino-americano por causa de uma questão reducionistas, como o fator meramente idiomático, por exemplo —, foi um procedimento errôneo, posteriormente reexaminado por Ángel Rama, Antonio Candido, e outros pensadores latino-americanos que submeteram à correção esta noção do Brasil não ser parte do domínio literário, social e cultural da América Latina. O Brasil não foge aos padrões do caráter mestiço da cultura americana (há na formação brasileira a junção da cultura indígena, africana e europeia), assim como carrega um lastro histórico-social equivalente ao ocorrido em outros países da América Latina, como é o caso do impositivo estabelecimento do processo colonialista europeu, ocorrido nos séculos XV-XVI; ou a instituição dos regimes totalitários, sucedidos nas décadas de 1960-1970 do século XX. A antiga falta de comunicação entre os países da América Latina precisou ser superada para que a intelectualidade latino-americana conseguisse chegar a um diálogo quase uníssono, próximo da consciência de unidade cultural unificadora dos países da América Latina.

## DELINEAMIENTO CARTOGRÁFICO

1. México:
  - Valquíria Wey
  - Zenáida Figueroa
2. República Dominicana:
  - Aquiles Julian
3. Colombia:
  - Bairon Escallón
4. Ecuador:
  - Benjamín Carrión
5. Chile:
  - Soledad Bianchi
  - Daniel Balder
  - Luis Harss
6. Uruguay:
  - Emir Monegal
  - Washington
7. Argentina:
  - Juan Ghiano
  - Néstor Krayy



### 3. A RECEPÇÃO DE GUIMARÃES ROSA NO MÉXICO E NA REPÚBLICA DOMINICANA

#### 3.1. A recepção de Guimarães Rosa no México por Valquíria Wey e Zenaida Cuenca Figueroa

##### ANEDOTA BÚLGARA

*Era uma vez um Czar naturalista  
que caçava homens.*

*Quando lhe disseram que também se caçam borboletas e andorinhas,  
ficou muito espantado  
e achou uma barbaridade.*

(Carlos Drummond de Andrade)

*“Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos...Sorte nasce cada manhã, e  
já está velha ao meio-dia...”*

(Guimarães Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga”, *Sagarana*)

##### 3.1.1. Valquíria Wey e crítica pela via da tradução de “Meu Tio O Iauaretê”

O conto “Meu tio o iauaretê”, pertencente à obra *Estas Estórias*, revelou-se inicialmente para a apreciação do público leitor nas páginas da edição de número 25 da revista *Senhor*, em março de 1961, conseqüentemente oito anos antes da publicação de *Estas Estórias* pela renomada editora José Olympio no ano de 1969.

Livro que João Guimarães Rosa chegou a organizar, mas que não pode ver seu lançamento, pois havia falecido no dia 19 de novembro de 1967. Em nota introdutória contida desde a primeira edição dessa obra póstuma, Paulo Rónai, amigo do escritor, comenta que conforme anotações manuscritas de Rosa, presentes no original datilografado, este conto é antecessor à escritura de *Grande Sertão: veredas*, lançado em 1956.

A recepção brasileira do conto “Meu tio o iauaretê” foi expressiva, recebendo comentários elogiosos por parte da crítica e dos revisores do texto original, ponderações essas contidas na seção *Bastidores* da revista *Senhor*, conforme reprodução de um trecho da edição de número 25 da publicação periódica feita pela pesquisadora Adriana de Fátima Barbosa Araújo em *Uma pesquisa sobre “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais*, “Guimarães Rosa com um monólogo de 34 laudas, ‘Meu tio o iauaretê’, uma novela que recebeu elogios até dos mais duros críticos de qualquer publicação: os revisores.” (*Senhor*, 1961, p. 4).

A sucessão de acontecimentos que constituem a ação em “Meu tio o iauaretê” se passa

nos confins dos gerais, em uma fazenda pertencente ao personagem central da narrativa, que, de maneira hospitaleira, cede abrigo a um viajante que atravessava a região.

De hábitos simples e aparente generosidade, o narrador começa a envolver o hóspede com seu monólogo aos moldes de Riobaldo. Assim como em *Grande Sertão: veredas*, a relação dialógica se faz presente em “Meu tio o iauaretê”, pois mesmo que a voz do viajor não seja ouvida, sua emissão de opinião fica clara durante a fala daquele que o acolheu francamente, como ilustra o trecho inicial do conto

— Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar...Hum-hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum...Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi...Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mêce entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126).

Clareados pelo fogo de chão, seguem “conversando”, procedimento que se estenderá pela madrugada à dentro. Arrebatado pelas sucessivas doses de cachaça ofertadas pelo visitante, o narrador gentilmente começa a falar abertamente sobre sua vida.

Em meio às tragadas, conta que é fruto da relação entre uma índia com um homem branco e que está estabelecido no rancho, mas que seu espírito errante não tem paradeiro certo. Relata que é um caçador de onças e chegou naquele local movido pela profissão, e graças à experiência do ofício foi bem pago pelo fazendeiro Nhô Nhuão Guedes para *desonçar* a região. Agindo solitariamente, não faz uso de cavalo ou carece da ajuda de cães, pois segundo o narrador, ambos os animais são “apreciados” pelo seu alvo.

Entretanto não estava mais na ativa, isto é, havia cessado a prática da caça às onças depois de muito perseguir esse animal aparentado. Sim, porque sabia da sua relação de parentesco com as onças, pois sua mãe o dizia, sua mãe sabia.

Demonstrando incontestável arrependimento, lamenta pelo mal cometido e declara para o indivíduo acomodado em sua casa que invertera o ponto de mira, deixando de ser onceiro, atividade para o qual se preparou, partindo agora ao encalço de homens.

A inversão foi a forma encontrada para redimir seus atos passados: entregar homens para as onças, maneira mais que justa para organizar a desordem estabelecida.

Amarrei aquê Gugué na rêde. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando êle queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atochi folha, folha, lá nêle, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquê Gugué, com rêde enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei para o Papa-Gente. Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...Papa-Gente, onção enorme, como rosnando, rosnando, até parece oncinho novo... Depois, eu intê fiquei triste,

com pena daquele ungué, tão bonzinho, tietê... (ROSA, 1969, p.155).

Nos momentos finais do conto é feita a revelação maior por parte do narrador, algo que já estava se desenhando no decurso da estória, ganhando caráter de verdade a cada relato vivaz de suas transformações e ataques aos homens.

Temendo ser atacado, o visitante anuncia sua intenção ao manter apontado seu revólver na direção do seu anfitrião. Por outro lado, sentindo-se ameaçado, o sobrinho do iauaretê confirma sua capacidade metamórfica, seu poder de transformar-se em *iauara*. Onomatopaica, a mudança completa de forma parece ocorrer diante da mira do visitante que empunhava sua arma de fogo.

Entre grunhidos, sons aparentemente ininteligíveis, súplicas e ameaças, finda a narrativa deixando-nos a incerteza sobre o que de fato teria acontecido entre o “homem-onça” e seu hóspede, se o narrador é executado ou se investe mortalmente contra seu algoz, preservando assim sua espécie fantástica.

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido? Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do prêto? Matei prêto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arranhou... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhum... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1969, p.158-159).

Contudo, pressente-se o temor e não a ferocidade na fala do narrador, constantemente solicitando com empenho pela preservação de sua vida, insistindo para que o visitante vire o revólver. Assim, não disfare nenhum ataque sobre inimigo, não faz nada além de suplicar, chegando ao ponto final da estória no momento em que é arranhado, sem que haja mais tempo para quaisquer explicações de como esse fato ocorreu.

Em um primeiro exame, alguns questionamentos podem ser feitos: o personagem principal teria sido acertado por um objeto perfurante? Teria o disparo da arma atingindo-o de raspão? Seriam unhas rasgando sua carne? Independente do acontecido, a junção dos fatos anteriormente mencionados e a ocorrência dos “gemidos” produzidos pelo homem-onça após o ferimento, nos conduz para o entendimento de que poderia ter ocorrido um ataque letal em seguida.

Retomando a discussão sobre o acolhimento do livro *Estas Estórias*, cuja aceitação foi positiva por parte da crítica — como mencionado anteriormente quando citamos a festiva recepção do conto “Meu tio o iauaretê” —, é possível mapear campos de análise para essa obra, isto é, correntes de pesquisa aplicáveis para as narrativas contidas em *Estas estórias*, assim como voltadas também para praticamente todo o legado literário rosiano.

Dessa fortuna crítica, as linhas de investigação mais recorrentes fazem uso, preferencialmente, dos estudos linguísticos e estilísticos, inaugurado pelo escrito “A linguagem do iauaretê” (1970), de Haroldo de Campos e seguido por Suzi Sperber com *A virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano* (1993); temos estudos desenvolvidos no espaço da psicanálise, a exemplo *Morte e alteridade em Estas estórias* (2001), trabalho de Edna Calobrezi que aborda integralmente as narrativas de *Estas estórias* (2001); há de mencionar as análises desenvolvidas por Ettore Finazzi-Agrò em *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços na ficção em João Guimarães Rosa* (1994), ou ainda em “... Him – it – this voice (entre pátria e mátria)”, texto presente no livro *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços na ficção em João Guimarães Rosa* (2001). Temos ainda o campo das interpretações sociológicas, históricas e políticas, destacando-se, dentre outros estudos, o texto “O impossível retorno” (2008), de Walnice Galvão.

Além dos exames minuciosos desenvolvidos em território nacional, temos a análise das obras de João Guimarães Rosa sendo elaborada por uma recepção estrangeira. Um trabalho que merece destaque está alçado nos estudos produzidos por Valquiria Wey, pesquisadora brasileira radicada no México.

Atuando como professora de Estudos Latino-Americanos na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autônoma do México, é de sua autoria a tradução do conto “Meu tio o iauaretê” para a língua espanhola.

Transpor essa narrativa de uma língua para outra foi uma das tarefas propostas pela pesquisadora em sua dissertação de mestrado que abordava a poética de João Guimarães Rosa. O que inicialmente serviria apenas como um apêndice de sua dissertação, transformou-se em algo muito mais amplo na percepção do caminho a ser percorrido em seus estudos:

Comecei a perceber que a tradução era realmente a parte que valia a pena do trabalho, por que tinha aberto para mim, nessa época, uma espécie de entrada na leitura de Guimarães Rosa que só obtive, anos mais tarde, ao traduzir os contos da antologia publicada pelo Fundo de Cultura Econômica do México, há quatro anos. (WEY, 2005, p. 340).

Optar pelo conto “Meu tio o iauaretê”, dentre as inúmeras narrativas rosianas, foi uma escolha pautada nas pesquisas anteriores que Valquiria Wey já vinha realizando a respeito da cultura indígena na literatura latino-americana do século XIX ao século XX. Interessada pela produção literária de escritores focados na manutenção da língua originária de um grupo indígena, dos ritos, do sagrado, em suma, da totalidade da manifestação cultural em seus romances — expressão artística que não visava suplantando a literária indigenista fundamentada em perspectivas realistas, históricas, antropológicas ou simplesmente de cunho social, mas que despertava o interesse da estudiosa por tratar do resgate da tradição e dos mitos de um povo —, Valquiria Wey encontrou na narrativa rosiana um sopro de vida para a cultura do índio.

Guimarães Rosa tuvo sin duda la intención de dejar su testimonio sobre la relación del indio con la cultura del blanco, es decir, crear un relato indigenista, tradición escasa en la narrativa brasileña moderna, frente a la abundante y notable poesía y narrativa indianista del siglo XX.<sup>12</sup> (WEY, 2001, p. 15).

No desenvolvimento de seus estudos sobre o “Meu tio o iauaretê”, a pesquisadora teve como referência dois textos fundamentais para a abordagem da narrativa: “O impossível retorno”, de Walnice Galvão, de perspectiva essencialmente sociocultural; e “A linguagem do Iauaretê”, de Haroldo de Campos, visando analisar a linguagem do Iauaretê, classificada por Campos como “nheengatu”.

Também centrada no sistema de códigos de comunicação, mas sem distanciar-se dos aspectos socioculturais, Wey comenta a similaridade existente entre “Meu tio o iauaretê” e *Grande sertão: veredas* no que concerne ao modo como os narradores contam suas histórias de vida perante seus interlocutores.

Ambos os narradores, em primeira pessoa, antecipam a fala da pessoa com quem conversam, criando uma situação expressa por Haroldo de Campos como “diálogo pressuposto”, pois, não havendo manifestação verbal direta por parte dos visitantes que participam da conversa, termos em destaque apenas a voz dos narradores. Assim, estruturalmente deixaríamos de ter uma relação dialógica e passaríamos a ter de fato um monólogo.

Diante dessa constatação, somos levados a crer que “Meu tio o iauaretê” poderia ter sido uma espécie de “laboratório” para a construção narrativa encabeçada por Riobaldo, cujo

---

<sup>12</sup> Sem dúvida, Guimarães Rosa pretendia deixar seu testemunho sobre a relação do índio com a cultura branca, ou seja, criar uma narrativa indigenista, uma tradição escassa na narrativa brasileira moderna, em oposição à abundante e notável poesia e narrativa indianista do século XX.

lançamento editorial é posterior à primeira publicação de “Meu tio o Iauaretê”, no ano de 1961, na extinta revista *Senhor*.

Valquiria Wey comenta a superioridade de *Grande Sertão: veredas* no que diz respeito à utilização desse estratagema para a criação do diálogo “No caso do “Meu tio o Iauaretê” a forma não é sustentada pela perfeita solução, sem interrupção da ilusão de continuidade entre o autor, o narrador, o interlocutor e o leitor, como no Grande Sertão”. (WEY, 2005, p.342).

Em sua análise comparativa, a estudiosa inclui outras características que aproximam as duas narrativas, como a existência de viajantes que transitam pelo sertão carregando consigo marcas que os denunciam como sendo pessoas não pertencentes àquela localidade.

A descrição pormenorizada da região é outra marca de avizinhamo entre os textos, onde, segundo Wey, podemos perceber em “Meu tio o Iauaretê” a mesma topografia presente em *Grande Sertão: veredas*

“Foi o outro preto, preto Bijibo, a gente vinha beirando o rio Urucuia, depois o Riacho Morto, depois...”. Estamos então na margem esquerda do rio São Francisco, a mesma do Sussuarão que lembra a suçuarana, a parte antagônica e falsa do jagaretê, sempre mencionada com desprezo pelo no conto, reforçada pelo sufixo “-ana-”, falso, oposta a “-etê-” verdadeiro, de jagaretê. O leitor atento pode perceber esse reaproveitamento nos textos e situações criadas para um ou outro. (WEY, 2005, p. 342).

Além de Valquiria Wey mencionar a utilização da mesma estrutura narrativa de *Grande Sertão: veredas* em “Meu tio o Iauaretê”, há ainda outro elemento composicional que pode ser percebido tanto no conto de *Estas Estórias*, quanto na saga de Riobaldo e Diadorim.

Seria a representação alegórica da figura do diabo estabelecida na existência das personagens centrais das duas narrativas. A possibilidade da interferência do “indizível” na vida do “homem-onça” é levantada pela tradutora quando propõe a interpretação de que o frio seria um elemento assegurador da presença do diabo.

A comprovação do comparecimento dessa força racionalmente inexplicável em “Meu tio o Iauaretê” estaria fundamentada em um episódio semelhante ocorrido em *Grande Sertão: veredas*, isto é, trata-se da baixa temperatura sentida por Riobaldo no instante em que permaneceu nas Veredas Mortas aguardando pelo diabo para selar seu pacto. Para Wey, “o frio em ambos os casos é tomado pela tradição sagrada: Satanás é precedido pelo frio, não pelo calor. Thomas Mann no *Doutor Fausto* faz com que o frio anteceda a aparição de Mefistófeles ao protagonista do romance”. (WEY, 2005, p.342).

Todavia, Valquiria Wey volta sua atenção na análise da *manipulação linguística* ocorrida no conto “Meu tio o iauaretê”. Comumente, o manuseio da língua elaborada por João

Guimarães Rosa tem despertado o interesse de críticos, linguistas e aficionados pelo Sertão mítico criado pelo escritor mineiro.

No caso da professora Wey, diferente dos pesquisadores que buscavam compreender na linguagem rosiana o uso inusitado de estrangeirismos, neologismo, arcaísmos etc., seu interesse está focalizado no emprego da língua indígena não apenas enquanto objeto estético, mas como valorização cultural da identidade de um povo.

Un relato que fuera cerrándole el paso a la idea de la fusión de las culturas, a las posibilidades de un sincretismo, y que pusiese énfasis en que la mezcla de razas era sólo un trágico mestizaje biológico. Com en la literatura indianista y en el indigenismo hispanoamericano, la simpatía del autor está puesta en la cultura india, em su respeto por la vida natural, en su ignorancia por la acumulación de riquezas y la enajenación del trabajo. La dificultad que tiene este narrador y personaje, conmovedor y aterrador al mismo tiempo, de integrar en su moral india la doble mora del blanco, me pareció que negaba la esperanza del mestizaje cultural, tan presente en el mundo hispanoamericano<sup>13</sup>. (WEY, 2001, p.19).

De maneira estilizada e precisa, podemos ver na estória do *iauaretê* o emprego do idioma indígena juntamente com o português, sem, contudo, desvirtuar a essência da língua originária dos nativos em detrimento do puramente artístico-literário.

Tomando como foco de sua avaliação crítica a utilização de dois idiomas por parte do personagem central de “Meu tio o iauaretê”, Valquiria Wey comenta a semelhança existente com outros personagens do universo rosiano que também possuem uma dupla faceta, sem, contudo, utilizarem línguas distintas no ato comunicativo.

O conto apresenta, além da mesma estrutura narrativa do *Grande sertão*, uma personagem com dois nomes e duas vidas, como no caso de Matraga, de Riobaldo, de Soropita. A diferença entre eles e o narrador de “Meu tio o iauaretê” é que na vida deste, cada uma das vidas possui uma língua diferente que se manifesta, misturada, na história do narrador. (WEY, 2005, p. 343).

Com base em um estudo precioso desenvolvido por Haroldo de Campos sobre a linguagem empregada pelo personagem principal de “Meu tio o iauaretê” em *A linguagem do iauaretê* — texto originalmente publicado no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, em

---

<sup>13</sup> Uma história que estava fechando o caminho para a ideia da fusão de culturas, as possibilidades de um sincretismo, e que enfatizava que a mistura de raças era apenas uma trágica miscigenação biológica. Na literatura indianista e no indigenismo hispano-americano, a simpatia do autor é colocada na cultura do índio, em seu respeito pela vida natural, em sua ignorância pelo acúmulo de riqueza e a alienação do trabalho. A dificuldade que esse narrador e personagem tem, ao mesmo tempo tocante e assustador, de integrar em sua moralidade indígena a brancura opaca do branco, me pareceu que ele negava a esperança da miscigenação cultural, tão presente no mundo hispano-americano.

22 de dezembro de 1962 —, Valquiria Wey concorda com o pensamento de Campos ao afirmar que a língua indígena falada pelo personagem, no instante em que adentra no processo de metamorfose, é um *nheengatu*<sup>14</sup> misturado com palavras oriundas do idioma Tupi, além de se expressar por meio de onomatopeias e interjeições.

Em seus estudos da literatura hispano-americana dos séculos XIX e XX, a pesquisadora se volta para a relação da mestiçagem, visando, principalmente, a temática indígena na literatura, foco de seus trabalhos na Universidade do México.

En este punto hace su entrada el tema del indio en la novela del siglo XIX. Un tema temprano, dentro de los tiempos latinoamericanos, en el que el indio fue tratado simbólicamente como legitimador histórico de las independencias, como en los casos más obvios de *Xicoténcatl* y *Netzula* em México, o de *O Guarani* em Brasil<sup>15</sup>. (WEY, 1995, p.3).

Diante da mescla de idiomas, o *nheengatu* e o português, compreender a parte da narrativa que apresenta a língua da família tupi-guarani, quer surja pura ou embaralhada com o português, tem sido o maior dos desafios para os estudiosos de Guimarães Rosa.

Indecifrável para muitos leitores, a fala do jaguar tornou-se um entrave para a compreensão plena do conto, conduzindo os leitores mais a interpretações subjetivas dos atos da personagem, do que propriamente apresentando uma fluente traduzibilidade da fala e dos pensamentos do jaguar.

Assim como a língua que o representa enquanto metamorfozido, sua existência está em processo de extinção, uma vez que possivelmente é o último representante dessa categoria zoomórfica de seres fantásticos que habitavam aquela região.

Sua morte representará o fim de uma cultura, o desfecho literário para uma realidade social. Para a pesquisadora da Universidade do México, um dos encantos de “Meu tio o iauaretê” reside no “esforço de Rosa de criar para ele, com mistério e poesia, a sua fala tão sofisticada, no sentido retórico de sofisma, razão complexa e elaborada”. (WEY, 2005, p.344).

Seguindo o caminho decifrador capaz de elucidar a língua do *iauaretê*, Valquiria Wey realizou custoso trabalho de pesquisa em busca da origem das palavras utilizadas por Guimarães

---

<sup>14</sup> O *nheengatu*, ou língua geral amazônica, é uma língua da família tupi-guarani (RODRIGUES, 1984/1985 e 1986), suas raízes estão ligadas ao processo de colonização portuguesa na Amazônia. Esta particularidade confere ao *nheengatu* uma especificidade linguística e um lugar de destaque no conjunto das línguas brasileiras. Embora filiada às línguas indígenas, não se configura como língua tribal. Trata-se de uma língua de conquista e de ocupação. Conquanto uma grande parte seus falantes seja indígena. Trata-se de uma língua surgida em consequência da colonização, e foi como tal que se tornou a língua materna de uma população supraétnica.

<sup>15</sup> Neste ponto entra o tema do índio no romance do século XIX. Um tema antigo, dentro dos tempos latino-americanos, no qual o índio foi tratado simbólicamente como um legitimador histórico das independências, como nos casos mais óbvios de *Xicoténcatl* e *Netzula* no México, ou de *O Guarani* no Brasil.

Rosa para dar voz ao personagem principal. As línguas tupi e guarani formam a base vocabular do jaguar, além do português.

Diante disso, a tradutora procurou manter a fidelidade do texto na sua versão para o espanhol, justamente para que os leitores dessa língua vivenciassem a mesma experiência experimentada pelos leitores brasileiros.

Assim, decidi por fazer um levantamento vocabular das palavras em tupi e guarani, o que acabou sendo inserido de maneira anexa no final da edição mexicana.

Como traductora, mi decisión fue respetar el misterio de este idioma casi secreto, y una vez que se trataba de una lengua extraña integrada al portugués, mantenerla tal cual, integrada también a la versión castellana. Por única vez me vi obligada, por esta misma táctica como traductora, y para mostrarle al lector lo que por mi lado había logrado entender de la lectura del texto, a hacer un glosario que intenta explicar todas las estrategias que el propio Guimarães Rosa desarrolló para mantenerse fiel a las reglas de estas lenguas extintas.<sup>16</sup> (WEY, 2001, p. 21).

Deste levantamento lexical nasceu o glossário que acompanha a edição de *Campo General y otros relatos* (2001), onde a pesquisadora catalogou o significado de cento e setenta e oito palavras, sendo estas, em sua grande maioria, provenientes da língua tupi.

No mais, encontrou o entendimento para alguns tupinismos contidos na narrativa, sendo estes oriundos do guarani ou do tupi, além de ter se deparado com a aparição de um único africanismo e de certas onomatopeias, cuja origem remonta da língua tupi.

### 3.1.2. Zenaida Cuenca Figueroa e a análise da estilização de elementos populares presentes contos de *Sagarana* e de *Primeiras estórias*

Professora pela Universidade Autônoma de Guerrero, no México, e diretora da Unidade Acadêmica de Filosofia e Letras, Zenaida Cuenca Figueroa desenvolveu um trabalho de fôlego sobre a obra de Guimarães Rosa, vindo a publicar no ano de 2014 o livro *Estilización de elementos populares en relatos na obra de João Guimarães Rosa*, contendo 662 páginas de informações sobre a vida e a obra de Guimarães Rosa, assim como e a análise dos contos de *Sagarana* e *Primeiras estórias*.

---

<sup>16</sup> Como traductora, a minha decisão foi respeitar o mistério desta linguagem quase secreta, e uma vez que era uma língua estranha integrada ao português, mantive-a como tal, também integrada à versão em espanhol. Pela única vez fui forçada, por essa mesma tática como traductora, a mostrar ao leitor o que consegui entender lendo o texto, fazer um glossário que tenta explicar todas as estratégias que Guimarães Rosa desenvolveu para permanecer fiel às regras dessas línguas extintas.

No primeiro momento de seu livro, Cuenca Figueroa se atém à biografia de Guimarães Rosa, apresentando para os seus leitores a trajetória de vida do escritor e diplomata. Dando sequência às apresentações, de maneira breve, a autora traça um panorama de cada uma das obras escritas por Guimarães Rosa, iniciando cronologicamente com *Sagarana* e finalizando com as obras póstumas *Estas estórias* e *Ave, Palavra*.

Dividindo o exame crítico em três pontos, Cuenca Figueroa organizou sua tarefa de analisar *Sagarana* e *Primeiras estórias* determinando três eixos temáticos centrais: *os personagens*, carregados de singularidades que os tornam pessoas excepcionais; *o espaço*, local multifacetado representado pelo Sertão; e *o idioma*, decorrência do virtuosismo estilístico do escritor mineiro; sendo esta uma característica que desponta perante os leitores, não tendo sido diferente com a pesquisadora mexicana.

Ao tomar contato com as particularidades da narrativa rosiana, Cuenca Figueroa sentiu a necessidade de conhecer o Brasil, especificamente o *Sertão*, junção de cenário e personagem das narrativas rosianas. Sua vinda ao Brasil, em junho e julho de 2011, também foi motivada pela necessidade de enriquecer a sua bibliografia de pesquisa, referente tanto à vida de Guimarães Rosa quanto à produção crítica voltada para as obras do escritor. Enquanto esteve no Brasil, conheceu as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, e participou da XXII Semana Rosiana, evento ocorrido na cidade interiorana de Cordisburgo, terra natal de Guimarães Rosa.

Durante sua estadia em Cordisburgo, pôde conhecer um pouco mais do autor de *Sagarana* ao visitar o Museu Guimarães Rosa. No prefácio de seu livro, a autora relata, de maneira emocionada, as experiências vivenciadas quando entrou em contato com objetos, lugares, estórias, e todo tipo de situação relacionada ao ilustre filho de Cordisburgo. Os registros fotográficos desse momento único se perderam com o passar dos anos, mas as recordações permanecem ecoando na memória, comenta Cuenca Figueroa.

Estruturado o corpo do seu trabalho em quatro momentos, Cuenca Figueroa inicia seu estudo com a apresentação de informações sobre o escritor e uma breve explanação a respeito das características de seus livros, dando certo destaque para *Sagarana* e *Primeiras estórias*, as duas obras que serão analisadas de acordo com o modelo tripartido proposto pela pesquisadora mexicana. O segundo momento, de essência teórica, aborda a estilística e a poética rosiana. No terceiro e quarto instante do seu livro, Cuenca Figueroa desenvolve o estudo dos 9 contos de *Sagarana* e dos 21 contos de *Primeiras estórias*, seguindo a proposta de abordar o espaço, a linguagem e as personagens. No que concerne às personagens, o método de análise está focado em aspectos físicos e comportamentais, assim como na descrição da linguagem empregada

pelas personagens.

Seguindo um percurso diferente daquele comumente trilhado pela crítica latino-americana, a professora Zenaida Cuenca Figueroa optou por não desvendar os mistérios e a estruturação linguística do romance *Grande sertão: veredas*, preferindo tomar informações a respeito dos contos de *Sagarana* e *Primeiras estórias*; tendo por meta analisar a poética popular e a estilística presente nos dois livros de Guimarães Rosa.

LA ESTILÍSTICA Y LA POÉTICA DE LO POPULAR DOS SON LAS LÍNEAS TEÓRICAS QUE GUÍAN la presente investigación, la poética popular, vista a través de elementos populares regionales que habitan los textos de *Sagarana* (1946) y *Primeras historias* (1962), llegando a construir en ambas un estilo brillante, cantarino y reflexivo en torno a problemáticas humanas a través de relatos largos que parecen novelas cortas en el caso del primero, y de textos cortos y densos en el segundo; y es precisamente la estilística la otra línea teórica antes señalada<sup>17</sup>. (FIGUEROA, 2014, p.81).

No que diz respeito ao elemento popular, Cuenca Figueroa se refere ao regionalismo existente nas narrativas rosianas, dando destaque para o processo criativo de transformar o regional em universal. Praticamente tudo o que aparece nas estórias de Guimarães Rosa está associado ao Sertão, espaço familiar ao escritor, lugar multifacetado responsável por abrigar diversificada fauna e flora, além de estabelecer conluio com as várias histórias de vida das personagens que habitam ou transitam pelo Sertão.

Guimarães Rosa transfiguró el regionalismo, fue un hombre sabio y valiente, porque fue autodidacta y desde niño se interesó en la naturaleza y en reflexionar en torno a ella. También aprendió solo varios idiomas, y fue valiente porque retomo elementos de una literatura poco aceptada por los cánones modernos del siglo XX, como el regionalismo, y lo adaptó a su lenguaje literario<sup>18</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 84).

Eis uma das particularidades do estilo de Guimarães Rosa comumente mencionada pelos críticos: o talento de expressar particularidades multidimensionais de uma forma que nos mostre serem aplicáveis às pessoas de todos os lugares e classes sociais, inclusive àqueles que vivem

---

<sup>17</sup> A ESTILÍSTICA E A POÉTICA DO POPULAR SÃO AS DUAS LINHAS TEÓRICAS QUE GUIAM a presente investigação, a poética popular, vista através de elementos regionais populares que habitam os textos de *Sagarana* (1946) e *Primerias estórias* (1962), chegando a construir em ambas um estilo brilhante, musicalizado e reflexivo em torno de problemas humanos através de longas histórias que parecem romances curtos no caso do primeiro e textos curtos e densos no segundo; e é precisamente a estilística a outra linha teórica, mencionada anteriormente.

<sup>18</sup> Guimarães Rosa transfigurou o regionalismo, foi um homem sábio e corajoso, porque era autodidata e, desde criança, interessou-se pela natureza e refletia sobre ela. Ele também aprendeu várias línguas, e foi corajoso porque pegou elementos de uma literatura pouco aceita pelo cânone moderno do século XX, como o regionalismo, e adaptou-a à sua linguagem literária.

nas regiões pouco povoadas dos interiores. Percebemos, assim, que a permanência das tradições e dos costumes antigos tende a sofrer um abalo em virtude do deslocamento do inalterado. O vislumbre da experimentação de acontecimentos extraordinários é coisa possível, fazendo palpável o inviável. Todavia não estamos lidando com eventos moldados no plano do *fantástico* narrativo, mas com acontecimentos ou experiências passíveis de serem vivenciadas por pessoas que vivam no Brooklin, em São Paulo, em Tóquio, no Sertão de Minas Gerais ou em qual quer parte do Globo.

Guimarães es el escritor regionalista que sobrepasó este adjetivo por su originalidad y propuestas de contenidos universales y humanos a través de elementos como los espacios, los personajes, las anécdotas y el lenguaje, que en su estilización dentro de la obra roseana detonan historias y despiertan emociones profundas, lo cual lo convierte en el escritor brasileño de mayor nivel literario de su tiempo.<sup>19</sup> (FIGUEROA, 2014, p.86).

A inserção de elementos populares faz parte do processo de criação literária do escritor Guimarães Rosa, e esse é o foco de maior interesse da professora Zenaida Cuenca Figueroa, que procura analisar o processo de incorporação do popular no espaço literário, local quase sempre representado pelas elites sociais, pois a temática de caráter popular-regionalista, por vezes, está associada à violência e à representação da vulgaridade.

A pesquisadora María Cruz Garcia de Enterría, estudiosa da temática do popular, vê como características marcantes dessa temática a ênfase na retórica exagerada, apelo à emoção, descrição do erotismo, o uso reiterado do maniqueísmo, a busca do final feliz etc. Definitivamente tais características elencadas por Enterría não fazem parte da literatura proposta por Guimarães Rosa.

Quanto à violência, ela tem lugar reservado na literatura do século XX, sendo que os escritores do século XXI ainda procuram abordar o tema da violência, reflexo da realidade que vivemos. Em muitas narrativas criadas por Guimarães Rosa, a violência serve como pano de fundo para o desenvolvimento dos acontecimentos, conservando o *status quo* ou proporcionando o estranhamento perante a desestruturação do esperado.

Como exemplo da violência contida na narrativa rosiana, Cuenca Figueroa cita o conto “Os irmãos Dagobé”, comentando a fama adquirida pelos irmãos graças aos atos de violência

---

<sup>19</sup> Guimarães é o escritor regionalista que superou esse adjetivo por sua originalidade e propostas de conteúdos universais e humanos através de elementos como espaços, personagens, anedotas e linguagem, que em sua estilização dentro da obra roseana detonam histórias e despertam emoções profundas, as quais fazem dele o escritor brasileiro de maior nível literário de seu tempo.

por eles cometidos. Contudo, não devemos esquecer que nesse conto de *Primeiras estórias*, o desenrolar da narrativa conduz o leitor para acontecimentos que se desenvolvem de modo inesperado, uma vez que os irmãos decidem renunciar à violência, ou seja, decidiram não mais fazer uso da violência.

Cuenca Figueroa comenta que as personagens populares em Guimarães Rosa, embora aparentemente não ter muita importância social, trazem à tona discussões de ordem existencial, fazendo com que o leitor reflita sobre a morte, os medos, as incertezas da vida, os prazeres mundanos, a felicidade contida nas pequenas coisas etc. Tais discussões passam longe da literatura moldada pelos elementos populares demonstrada pela pesquisadora María Cruz Garcia de Enterría.

Quanto ao estudo estilístico de *Sagarana* e *Primeiras estórias*, Cuenca Figueroa embasou-se nos estudos desenvolvidos por Benedetto Croce, Charles Bally, Karl Vossler, Leo Spitzer, Dámaso Alonso, dando enfoque para a natureza individual da escrita de Guimarães Rosa e as particularidades do seu modo de escrever.

Alicia Yllera, estudiosa de las ideas de dichos pensadores, sostiene que: “La estilística es una ciencia autónoma que intenta explicar e interpretar la naturaleza de la intuición artística, descubrir el principio y unidad de la obra”.<sup>21</sup> De Karl Vossler nos interesa el estudio de los rasgos del estilo relacionados con la unión del lenguaje y los sentimientos, aunque siempre a nivel individual, así como las ideas de Charles Bally, quien proponía un estilo que también refiere a los sentimientos del escritor: “Esta afectividad o sensibilidad puede tener un carácter indirecto, por evocación de una situación social diferente, sobre todo en los contextos científicos o literarios”<sup>20</sup> (FIGUEROA, 2014, p.96).

Dando início ao capítulo em que de fato analisa *Sagarana* e *Primeiras estórias*, Cuenca Figueroa começa tratando dos 9 contos da obra de 1946 ao **nível das personagens**, depois segue discutindo os contos ao **nível do espaço** e por fim se atém ao **nível da linguagem**. Seguindo a ordem cronológica do livro, o conto que principia seu estudo é “O burrinho pedrês”, passando por todos os outros contos do livro. Na sequência, dedica sua atenção à abordagem do espaço em cada um dos contos de *Sagarana*, finalizando com a análise da linguagem trabalhada nos 9 contos.

---

<sup>20</sup> Alicia Yllera, estudiosa das idéias desses pensadores, argumenta que: “O estilístico é uma ciência autônoma que tenta explicar e interpretar a natureza da intuição artística, descobrir o princípio e a unidade da obra”. De Karl Vossler nos interessa o estudo dos traços estilísticos relacionados à união da linguagem e dos sentimentos, embora sempre no nível individual, bem como as ideias de Charles Bally, que propuseram um estilo que também se refere aos sentimentos do escritor: “Essa afetividade ou sensibilidade pode ter um caráter indireto, pela evocação de uma situação social diferente, especialmente nos contextos científico ou literário.”

Diferente da separação proposta no livro *Estilização de elementos populares*, da professora Cuenca Figueroa — onde todos os 9 contos são comentados primeiramente no nível das personagens, depois todos os contos são analisados no nível do espaço e, por fim, todos os contos são comentados no nível da linguagem —, conversaremos sobre cada um dos contos abordando imediatamente os três níveis propostos por Cuenca Figueroa, ou seja, ao falarmos de um determinado conto já trataremos das personagens, do espaço e da linguagem, de acordo com a análise desenvolvida pela autora.

Ao abrir seu estudo do conto “O burrinho pedrês”, a professora mexicana aponta que no estilo literário de Guimarães Rosa, algumas vezes, os animais sofrem um processo de metaforização. Nesses casos, o escritor mineiro tende a atribuir aos animais comportamentos próprios dos seres humanos, como é o caso do burrico Sete-de-Ouros, que demonstrará uma forte personalidade no momento da travessia do riacho em fúria. Além do burro, personagem central do conto, o personagem Major Saulo, fazendeiro e dono de Sete-de-Ouros, recebe pequeno destaque no estudo de Cuenca Figueroa. Dentre os personagens “secundários”, segundo a pesquisadora, temos os vaqueiros e o administrador Francolin.

Durante o trajeto percorrido pelos vaqueiros ao conduzir o gado, um desentendimento entre os vaqueiros Badú e Raimundo torna-se a tensão da narrativa. Por fim, durante o momento de atravessar o riacho Fome, clímax da narrativa, o velho burrico Sete-de-Ouros faz valer sua experiência de vida para escolher o melhor caminho por entre o rio caudaloso e consegue alcançar a outra margem em segurança, diferente do que aconteceu com os jovens cavalos, que mesmo possuindo o vigor da juventude não tiveram a sagacidade para vencer a forte correnteza.

Guimarães Rosa nos mostra, por meio do personagem Sete-de-Ouros — um animal velho e por muitos considerado dispensável —, a importância dos conhecimentos obtidos, fazendo da sabedoria de vida uma qualidade muito mais valiosa do que a força, pois “a pesar de su apariencia pobre, dará el salto a héroe al ser el único de todas las bestias de carga en regresar vivo del viaje.”<sup>21</sup> (FIGUEROA, 2014, p.114).

Nesse tópico dedicado às personagens, Cuenca Figueroa se limita a falar de maneira extremamente breve sobre a descrição dos personagens do conto “O burrinho pedrês”, sendo que Sete-de-Ouros e Major Saulo recebem tímida atenção, enquanto que os demais personagens são apenas citados como pertencentes à narrativa, restringindo-se, desta forma, ao heroísmo do burrico, à descrição física e o temperamento do major, e à menção da briga entre os vaqueiros,

---

<sup>21</sup> “Apesar de sua aparência pobre, ele chegará ao patamar de herói por ser o único de todos os animais de carga a retornar vivo da viagem.”

e por fim, enumera o nome dos vaqueiros e informa existirem criadas e empregados à serviço do Major.

Partindo para a proposta de estudo pormenorizado do espaço em “O burrinho pedrês”, Cuenca Figueroa comenta que o cenário é uma fazenda situada em uma região interiorana. De forma descritiva Guimarães Rosa vai desenhando o espaço que servirá de pano de fundo para os eventos que ocorrerão no conto. Nenhum tipo de comentário ou análise de ordem alegórica é feito por parte da pesquisadora, centrando seu olhar na simples descrição espacial desenvolvida pelo narrador, indo pelos ambientes internos da casa, como a cozinha onde as criadas se ocupam com seus afazeres, passando por localidades em que os trabalhadores rurais entram em contato direto com a natureza

Son estos espacios citados, lugares en donde se desenvuelve el pueblo sertanero del Brasil, pueblo trabajador que convive con los toros. Por eso, una buena parte del relato está enfocada a la descripción de estos animales, los cuales habitan un Sertón “sin fin”, como la escritura de Guimarães Rosa.<sup>22</sup> (FIGUEROA, 2014, p.204-205).

A carga de poesia presente na narrativa rosiana não passa despercebida aos olhos da professora, quando a mesma comenta que a descrição do Sertão é feita de forma poética pelo escritor ao descrever a Natureza intemperada se transformando em um espaço traiçoeiro para o sertanejo, ao mesmo tempo que “El espacio sertanero es parte de la vida de estos hombres. Lo utilizan como su hábitat y miden sus andares en ese sentido.” (FIGUEROA, 2014, p.208).

Quanto ao nível da linguagem em “O burrinho pedrês”, a pesquisadora comenta ser farta a utilização de situações comparativas, fazendo da metáfora uma ferramenta estilística apropriada para a construção do espaço e das personagens, além da descrição da relação existente entre eles. Aproximações metafóricas entre o movimento dos bois no curral e as ondas na correnteza, a comparação de Sete-de-Ouros com Cinderela, e a manada seguindo seu curso tal qual um navio, dentre outras comparações. Além do emprego de palavras que reproduzem repetida sonoridade, a mente inventiva de Guimarães Rosa faz uso, também, da metaforização do ambiente, característica própria do estilo do escritor, assim como se utiliza do cromatismo enquanto ferramenta de criação.

Fazendo uso de muitas passagens da narrativa de “O burrinho pedrês” como forma de exemplificação das colocações propostas, Cuenca Figueroa desenvolve seu estudo preocupada

---

<sup>22</sup> Esses espaços são mencionados, lugares onde o povo sertanejo do Brasil se desenvolve, pessoas que trabalham com os touros. Por essa razão, uma boa parte da história está centrada na descrição desses animais, que habitam um Sertão “sem fim”, como nos escritos de Guimarães Rosa.

com o público que não conhece o universo literário de Guimarães Rosa ao construir um texto didaticamente descritivo, não indo além daquilo que se propôs fazer. Ao se manter em uma zona de conforto durante sua avaliação crítica, a professora não corre o risco de cometer grandes deslizes que venham a comprometer seu trabalho, pois cumpre sua meta de apresentar “O burrinho pedrês” pautada nos três elementos propostos: personagem, espaço e linguagem; só que o faz ligeiramente por alto, não se preocupando em se aprofundar criticamente.

O segundo conto de *Sagarana* a ser analisado, tomando por base os três níveis dentro da narrativa, é “A volta do marido pródigo”, onde Cuenca Figueroa principia tomando nota dos personagens que aparecem no conto, citando seus nomes e associando-os às tarefas que cada um desempenha em suas vidas. Dando destaque a Lalino Salathiel, Cuenca Figueroa mostra para seus leitores que no âmago das personagens populares criadas por Guimarães Rosa, eleva-se tamanha complexidade estrutural. No conto em questão, tomamos contato tanto com a realidade de Lalino Salathiel, que não gosta do trabalho que tem e sonha em viver situações que só poderiam existir em uma realidade sofisticada, distante do meio rural. É através das outras personagens que tomamos contato com as qualidades e defeitos de Salathiel, adorado por alguns e desprezado por outros.

Outra personagem de extrema importância para o desenrolar da trama é Maria Rita, esposa de Lalino Salathiel, descrita como simples, mas nem por isso deixa de despertar interesse, sendo, inclusive, desejada por um espanhol chamado Ramiro. Essa situação delicada parece não tocar Salathiel, que não se mostra atento ao possível desfecho negativo para si. Ao contrário, ocupa seus pensamentos e atenção com coisas relacionadas a uma mudança de vida regada a luxo, mulheres deslumbrantes e todos os instantes mágicos que possam ser lembrados, “[e]ste personaje sabe vivir a su modo, ya que constantemente está cantando.”<sup>23</sup> (FIGUEROA, 2014, p.117).

Quando decidiu partir para Belo Horizonte, Salathiel sequer comunicou sua esposa pessoalmente, delegando tal missão a terceiros. Iria se aventurar pelo mundo, acreditando que não voltaria mais para sua antiga vida. Contudo, para conseguir seguir viagem precisaria de dinheiro. Resolveu pedir dinheiro para o espanhol, que achou conveniente a partida de Lalino. Sem maiores impedimentos, ambos tocaram seus planos: o espanhol investiu contra Maria Rita, enquanto que Salathiel seguiu para a capital de Minas Gerais.

A atitude de Lalino Salathiel soou estranha aos ouvidos da população, que acreditava

---

<sup>23</sup> “Esse personagem sabe viver do jeito dele, já que ele está constantemente cantando”.

na ideia de que Maria Rita havia sido “vendida” para o espanhol. Eis que Salathiel viveu a vida que quis na cidade grande, mas logo retornou para o interior, acreditando que poderia retomar tudo o que havia deixado no ato da partida para Belo Horizonte. A professora Cuenca Figueroa ressalta a força imaginativa do personagem principal do conto, que mesmo em situações de extrema complexidade consegue se evadir para o plano da imaginação

En estos difíciles momentos de reencuentro con sus amigos, Lalino tiene la capacidad de evadirse de la realidad a través de la invención, como en el canto: “Estoy triste, como el sapo en agua sucia”. En estos momentos llega a la mente de este hombre la historia del sapo y la tortuga que se escondieron en una guitarra para ir a la fiesta del cielo.<sup>24</sup> (FIGUEROA, 2014, p.119-120).

Percebemos que a complexidade psicológica existente na construção de Lalino Salathiel segue o padrão recorrente de tantas outras personagens rosianas: pessoas simples que se desdobram em comportamentos intrincados, tomando atitudes nada simples diante de situações que chegam a ser consideradas impossíveis de imaginarmos dentro de um contexto interiorano.

A inquietude de Salathiel diante da perda da esposa o fez tomar medidas para reaver a vida perdida. Aliou-se ao Major Anacleto, tornando-se seu braço direito durante o período eleitoral. Após muitas situações surpreendentes, Lalino sagrou vitorioso o Major, e conseguiu se reconciliar com sua esposa, que jamais havia deixado de gostar do mulato. Cuenca Figueroa vê nessa personagem rosiana um misto de pícaro com sonhador

Cuando leemos la expresión del personaje roseano podemos quizás pensar en un Quijote del siglo XX que desea cambiar el mundo a sus deseos y necesidades, o quizá en un antihéroe, porque está completamente derrotado y buscando una salida.<sup>25</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 121).

Ainda no campo dedicado às personagens, Cuenca Figueroa comenta a existência de D. Óscar, que mesmo sendo considerado personagem secundário aos olhos da pesquisadora mexicana, desempenha importante papel na narrativa ao aproximar Lalino do Major Anacleto, fator desencadeador dos eventos que desaguariam no retorno de Maria Rita para a companhia de Lalino Salathiel. Por fim, tudo acaba dando certo para Lalino.

---

<sup>24</sup> Nestes momentos difíceis de reunião com seus amigos, Lalino tem a capacidade de escapar da realidade através da invenção, como na música: “Estou triste, como o sapo na água suja”. Neste momento, a história de um homem e da tartaruga que se escondeu em um violão para ir ao festival do céu, vem à mente deste homem.

<sup>25</sup> Quando interpretamos o personagem roseano, podemos vê-lo como um Quixote do século XX que quer mudar o mundo de acordo com seus desejos e suas necessidades, ou talvez um anti-herói, porque ele está completamente derrotado e procurando uma saída.

Lalino es un personaje que enreda las situaciones para que al final esté todo a su favor. Al término del relato logra recuperar a María Rita y los españoles, porque no votan, son botados de ese lugar, por órdenes del Mayor Anacleto, quien está feliz con las artimañas de Eulalio. Y los sapos como personajes leitmotiv cierran la historia. (FIGUEROA, 2014, p. 122-123)<sup>26</sup>

Dando prosseguimento em sua análise das narrativas de *Sagarana*, Cuenca Figueroa comenta o espaço narrativo de “A volta do marido pródigo”, frisando algo que já havia sido comentado por ela na parte introdutória do seu livro: que em *Sagarana* a ambientação será sempre a representação do Sertão. No que toca o conto em questão, a pesquisadora mexicana se ocupa apenas em descrever literalmente os espaços apresentados na narrativa, fazendo uso de passagens do conto para ilustrar o momento que está sendo descrito. Cuenca Figueroa chama a atenção do seu leitor para o fato de que o conto “A volta do marido pródigo” estaria dividido em nove instantes, número semelhante à quantidade de contos que compõem o livro *Sagarana*.

Inicialmente, traçando o percurso de Lalino, a pesquisadora conta sobre o local de trabalho do personagem, dando destaque para o fato de que se trata de um lugar em que a imaginação de Lalino costumava aflorar, transportando-o para além das fronteiras do Sertão, levando-o ao encontro de maravilhas que só poderiam ser desfrutadas longe do âmbito interiorano. Fazendo uso da descrição, Cuenca Figueroa toma algumas passagens que falam do meio que envolve os seres da narrativa, ora comentando sobre a vida vegetal, ora descrevendo ambientes, ora falando das personagens e do enredo, não se atendo unicamente aos ambientes e localidades que aparecem no conto “A volta do marido pródigo”, conforme seria a sua meta, em se tratando do tópico dedicado ao espaço da narrativa.

Entrando no nível da análise da linguagem do conto “A volta do marido pródigo”, Cuenca Figueroa fala da utilização de uma linguagem estilizada, quer seja para descrever animais, quer seja na construção e no desenvolvimento dos diálogos travados entre Lalino Salathiel e as outras personagens. Na estruturação do personagem principal do conto, o humor é um elemento de grande importância, evidenciando a característica pícara de Lalino. No mais, a pesquisadora mexicana esclarece para os seus leitores que a linguagem utilizada por Guimarães Rosa, em seus textos literários, é uma mistura da língua portuguesa falada pelo povo do Sertão, juntamente com o português arcaico.

---

<sup>26</sup> Lalino é um personagem que cria situações para que no final tudo esteja a seu favor. No final da história, ele consegue recuperar Maria Rita, e os espanhóis, porque eles não votam, são expulsos daquele lugar, por ordens do Major Anacleto, que está feliz com os truques de Eulalio. E os sapos como personagens *leitmotiv*, fecham a história.

De acuerdo con estudiosos del estilo roseano, el lenguaje del brasileño, aun basado en el lenguaje popular de los sertaneros, mezcla maravillosamente elementos clásicos, como la inserción de las ranas, que funciona como un coro dentro de esta obra, planeada en nueve apartados, como si cada uno de ellos fuera una escena teatral<sup>27</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 295).

É importante destacar que a pesquisadora ao tratar da linguagem trabalhada em “A volta do marido pródigo” acaba fazendo uso da descrição comportamental de Lalino e de outros personagens, assim como aborda a presença de assuntos não propriamente focados na linguagem — como por exemplo o tema da erotização, do folclore ou do misticismo —, algo que poderia ter sido discutido no momento em que se dedicou especificamente às personagens, ou, melhor ainda, poderia ter sido desenvolvido a partir de um outro campo de análise dedicado às temáticas que aparecem nas narrativas de *Sagarana* e *Primeiras estórias*.

Ainda no nível de análise da linguagem, Cuenca Figueroa fala sobre a relação existente entre o *regional* e o *universal* em Guimarães Rosa, proposição bastante discutida pelos críticos rosianos em todo mundo, e muito conveniente para a finalidade de seu estudo, que prioriza detectar a presença de marcas populares nas obras de Guimarães Rosa.

El uso del lenguaje popular puede verse en abreviaciones que se hacen de algunas palabras cotidianas, por ejemplo, el hermano del Mayor Anacleto lo llama “mano Anacleto”, o cuando a Lalino le dicen “Lino”, o muchas abreviaciones de “para” por “pa”.<sup>28</sup>(FIGUEROA, 2014, p. 301).

O terceiro conto a ser analisado é “Sarapalha”, narrativa ambientada em uma localidade interiorana assolada pela malária<sup>29</sup>, tendo por protagonistas os primos Argemiro e Ribeiro, assim como outras pessoas que orbitam os dois personagens, como a negra Ceição, e a linda Luísa, esposa de Ribeiro, pela qual Argemiro era apaixonado. No tópico referente às personagens, Cuenca Figueroa fala sobre a construção estilizada do homem sertanejo, mostrando-o como sendo uma concepção do homem universal, algo que Guimarães Rosa faz muito bem em suas estórias, transcendendo a reducionismos factuais.

---

<sup>27</sup> Segundo estudiosos do estilo roseano, a linguagem utilizada pelo escritor brasileiro, mesmo centrada na linguagem popular dos sertanejos, mistura maravilhosamente elementos clássicos, como a inserção de rãs que funciona como um coral dentro dessa narrativa, dividida em nove partes, como se cada uma delas fosse uma cena teatral.

<sup>28</sup> O uso da linguagem popular pode ser visto em abreviaturas que são feitas de algumas palavras cotidianas, por exemplo, o irmão do prefeito Anacleto o chama de “mão Anacleto”, ou quando Lalino é chamado de “Lino”, ou muitas abreviaturas de “para” por “Pa”.

<sup>29</sup> *Dicionário Houaiss Eletrônico*. Rubrica infectologia. Datação: 1899. Doença aguda ou crônica causada pela presença de parasitos do gênero *Plasmodium* nos glóbulos vermelhos do sangue; é transmitida de pessoa infectada a pessoa não infectada pela mordida de mosquitos do gênero *Anopheles* e caracteriza-se por acessos periódicos de calafrios e febre que coincidem com a destruição maciça de hemácias.

Estos dos hombres están en la parte final de su vida, es cuando llegan las definiciones; es cuando el autor trasciende hacia lo universal, hacia lo conflictivo de los sentimientos de los seres humanos. De esto se trata la obra roseana. Respecto de la estilización de lo popular, son dos hombres del Sertón brasileño que representan la complejidad sentimental de cualquier hombre del mundo, es decir, la relación fraternal de ayudarse en momentos de enfermedad, pero también el amor complejo que siente uno por la esposa del otro.<sup>30</sup> (FIGUEROA, 2014, p.125).

Além de destacar o caráter emocional do conto, focado principalmente no lado humano dos personagens, Cuenca Figueroa discorre sobre o personagem médico que atendeu os primos enfermos. Esse médico, desconfia Figueroa, poderia ser o próprio Guimarães Rosa: “En este relato también aparece como personaje um médico o doctor — que presumimos puede ser Guimarães Rosa”<sup>31</sup> (FIGUEROA, 2014, p.126). Contudo, apenas o fato biográfico de que Guimarães Rosa tenha sido médico não pode sustentar a ideia de que o personagem de “Sarapalha” seja o próprio escritor mineiro, pois não existem indícios comprovados no conto para que possamos sustentar tal afirmação.

Quanto à análise do espaço do conto “Sarapalha”, a autora dá destaque para o ambiente de desolação, decorrente da malária que pôs em grande aflição as personagens do conto, assim como arruinou muitas vidas, como comenta a autora “Después el relato nos llevará a una ubicación concreta, una hacienda cerca del vado llamado Sarapalla, donde estarán los dos personajes centrales cercanos a la muerte [...]”<sup>32</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 220). Essa realidade da doença, juntamente com fazenda, cemitério, os campos, os rios, serviram de pano de fundo para que Guimarães Rosa tratasse do tema amoroso, onde dois homens são apaixonados pela mesma mulher, comenta a pesquisadora mexicana. Contudo, o espaço que terá significação tamanha será o Sertão, pois torna possível a existência de situações como a do conto analisado.

El cierre del relato, igual que el inicio, es con el espacio del Sertón brasileño, ese mundo popular de donde surgió la obra de Guimarães Rosa. Pero el final también anuncia una muerte gozosa, porque se está en el lugar amado, en un espacio adornado para el acontecimiento.<sup>33</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 224).

---

<sup>30</sup> Esses dois homens estão na parte final de suas vidas, e é quando as definições vêm; é quando o autor transcende em direção ao universal, em direção aos sentimentos conflitantes dos seres humanos. Isto é o que a obra roseana aborda. Em relação à estilização do popular, os homens do sertão brasileiro podem representar a complexidade sentimental de qualquer homem no mundo, isto é, representar a relação fraternal de ajudar as pessoas em momentos de doença, mas também representar o complexo amor que se pode sentir pela esposa do outrem.

<sup>31</sup> “Nesta história também aparece, como personagem, um médico — que presumimos poder ser Guimarães Rosa”.

<sup>32</sup> “Depois que a história nos levará para um local específico, uma fazenda perto do vale chamado Sarapalla, onde estarão os dois personagens centrais, próximos da morte [...]”.

<sup>33</sup> O encerramento da história, assim como o começo, se passa no espaço do sertão brasileiro, aquele mundo popular de onde veio a obra de Guimarães Rosa. Mas o fim também anuncia uma morte alegre, porque acontece em um lugar amado, em um espaço decorado para o evento.

Partindo para linguagem do conto “Sarapalha”, Cuenca Figueroa começa chamando a atenção do seu leitor para o fato de que dos nove contos de *Sagarana*, apenas “O burrinho pedrês” não possui uma epígrafe de origem popular brasileira “Es necesario decir que de los nueve relatos contenidos en Sagarana sólo “El burrito pardo” no tiene epígrafe de origen popular brasileño.”<sup>34</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 302). É importante salientar que o conto “O burrinho pedrês” tem por epígrafe uma antiga cantiga da roça

*E, ao meu macho rosado,  
Carregado de algodão,  
Preguntei: p´ra donde ia?  
P´ra rodar no mutirão”*  
(VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA.)  
(ROSA, 1971, p.3)

Causa estranheza que a pesquisadora tenha comentado que a canção usada como epígrafe para o conto “O burrinho pedrês” não tenha relação com a cultura popular brasileira, mesmo havendo no livro a informação de que se trata de uma “velha cantiga da roça”. Além disso, Cuenca Figueroa não apresenta qualquer informação referente à procedência da velha cantiga, como forma de justificar sua afirmação de que não se trata de uma canção pertencente ao povo.

Dando prosseguimento à análise do conto “Sarapalha”, a autora destaca a sonoridade e o ritmo da linguagem empregados por Guimarães Rosa, enfatizando a musicalidade produzida pelo mosquito

Si algo caracteriza el estilo de Guimarães es la sonoridad y el ritmo en el lenguaje, de tal manera que hasta el momento de la picadura de los mosquitos hembra, los cuales contagian la malaria, está contextualizado con música, metaforizando los zumbidos de dichos animales [...].<sup>35</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 304).

A importância do silêncio nas narrativas de Guimarães Rosa também é percebida pela pesquisadora mexicana, comentando que em “Sarapalha” o silêncio se faz importante para instaurar a sensação de proximidade da morte, ou como um meio de representação do sofrimento perante a impossibilidade de não termos quem amamos, ou, ainda, como forma de

---

<sup>34</sup> “É preciso dizer que das nove histórias contidas em *Sagarana*, apenas “O burrinho pedrês” não possui uma epígrafe de origem popular brasileira”.

<sup>35</sup> Se algo caracteriza o estilo de Guimarães é a sonoridade e o ritmo no uso da língua, de tal forma que até o momento da picada das fêmeas do mosquito, que espalha a malária, é contextualizado de forma musical, metaforizando o zumbido desses insetos [...].

demonstrar a dor diante da perda.

Cuenca Figueroa menciona, também, a inserção de histórias, dentro da narrativa maior, como sendo um elemento peculiar da criação literária de Guimarães Rosa. Essa inclusão de pequenas narrativas dentro da narrativa maior denominamos de *micronarrativas*, e fazem parte da composição da estória principal que está sendo contada. Este recurso é amplamente utilizado por Guimarães Rosa em seus livros, como acontece em sua obra de maior projeção crítico-literária, *Grande sertão: veredas*, onde algumas micronarrativas aparecem, por exemplo, para nos dar ciência da existência de pessoas de índole extremamente má.

La inserción de historias también es un elemento de la creación literaria de Guimarães Rosa. “Sarapalla” está la de un muchacho disfrazado de buen mozo, cuando en realidad es el diablo quien engaña a una muchacha y se la lleva, mientras canta acompañado de una viola. A Ribeiro le gusta escuchar esta historia cuando tiene los accesos de fiebre provocados por la malaria<sup>36</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 307).

Ainda desenvolvendo sua análise linguística de *Sarapalha*, Cuenca Figueroa comenta a utilização de metáforas que associam a beleza feminina à beleza da Natureza, ou ainda metáforas que estabelecem uma correspondência entre o comportamento dos seres humanos e o comportamento dos animais, que passariam a agir tal qual os homens — o personagem central do conto “O burrinho pedrês” pode ser tomado como exemplo de tal correspondência metafórica.

Chegando à quarta estória de *Sagarana*, temos “Duelo”. Seguindo o modelo estabelecido, Cuenca Figueroa inicia seu estudo apresentando o enredo para seus leitores, destacando se tratar de uma estória de vingança.

“Duelo” es un relato que trata de la venganza de Cassiano Gomes hacia Turibio Todo, porque este último traicionado por su mujer, doña Silivana, con Cassiano, mató por equivocación a Levindo Gomes, creyendo que era el pérfido traicionero. Aquí tenemos dos personajes principales que a lo largo de la historia cabalgan por el Sertón brasileño, uno buscando al otro, y el otro escondiéndose.<sup>37</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 129).

---

<sup>36</sup> A inserção de histórias é também um elemento da criação literária de Guimarães Rosa. Em “Sarapalla” temos o de um garoto disfarçado de “bom moço”, quando na verdade é o diabo que engana uma garota e a leva embora, enquanto canta acompanhado de uma viola. Ribeiro gosta de ouvir essa história quando tem os ataques febris causados pela malária.

<sup>37</sup> “Duelo” é uma história que fala da vingança de Cassiano Gomes contra Turíbio Todo, porque este último era traído por sua esposa, Dona Silivana, com Cassiano. Contudo, equivocadamente matou Levindo Gomes, acreditando que ele era o traçoeiro pérfido. Aqui temos dois personagens principais que ao longo da história percorrem o sertão brasileiro, um procurando o outro e o outro se escondendo.

De maneira resumida, “Duelo” nos fala de uma situação de adultério e fatalismo, onde Silivana, esposa de Turíblio Todo, traía-o com o Cassiano Gomes, militar reformado. Ao descobrir a infidelidade, Turíblio Todo decidiu matar o amante da esposa, mas, equivocadamente, acabou matando o irmão de Cassiano Gomes. Jurando vingar a morte do irmão, Cassiano Gomes passou a caçar Turíblio Todo, que encontrou no Sertão um refúgio. Ao longo de meses — sem que tenham conseguido se encontrar para o acerto de contas —, Cassiano persistiu, até que reduzir a intensidade da busca por Turíblio, em decorrência de problemas cardíacos. Turíblio Todo seguiu para São Paulo em busca de trabalho, enquanto Cassiano Gomes, diante do agravamento de sua enfermidade, resolveu fazer uma viagem para ver sua mãe. Durante o percurso, passa mal e foi acolhido por Vinte-e-Um, um capiau pobre que residia num lugarejo distante chamado Mosquito. Revelando gratidão, Cassiano Gomes, antes de morrer, ajudou monetariamente Vinte-e-Um, que decidiu vingar o obsequioso Cassiano, matando Turíblio Todo. Ao saber da morte de Cassiano, Turíblio Todo decidiu regressar para sua casa e sua mulher, mas foi assassinado por Vinte-e-Um.

Após apresentar para seus leitores o enredo do conto, destacando personagens centrais e secundários, suas motivações e reações (o que basicamente se tornou o foco de análise do tópico *personagens* em todos os contos), Cuenca Figueroa parte para a discussão sobre o espaço em “Duelo”. A região do sertão é usada para ambientar essa história de adultério, desacerto e vingança, onde perseguidor e perseguido adentram nesse espaço próprio em que Guimarães Rosa conduz seus personagens e leitores.

Al ser un relato de fugitivo y perseguidor, los espacios serán importantes y precisos, de acuerdo con el estilo de Guimarães Rosa, que si de algo puede presumir es de conocer el Sertón; además, de la localización de cada uno de los personajes depende el suspenso y emoción de la historia.<sup>38</sup> (FIGUEROA, 2014, p.226).

A partir do instante que nos tornamos mais íntimos das narrativas elaboradas por Guimarães Rosa, temos a nítida certeza que é nesse ambiente interiorano, de rica fauna e flora, que os elementos populares se fundem com demonstrações de conhecimentos profundos, relativo tanto às situações simples pelo qual passam as pessoas que povoam o sertão, quanto àquelas circunstâncias que exigem certo refinamento do pensamento. Rios, montanhas, espaços

---

<sup>38</sup> Sendo uma história de fugitivo e perseguidor, os espaços serão importantes e precisos, de acordo com o estilo de Guimarães Rosa, que se algo pode ser presumido é seu conhecimento do sertão; além disso, o suspense e a emoção da história dependem da localização de cada um dos personagens.

naturais de toda ordem são descritos com precisão, demonstrando o quão Guimarães Rosa era conhecedor dessa região, dos seus habitantes com seus hábitos e costumes.

Há, portanto, uma espécie de relação de mutualismo entre o sertanejo e o local em que vive. Tal característica foi percebida pela pesquisadora mexicana ao comentar que “Esta descripción del espacio sertanero lleva incluidos los conocimientos populares de los hombres que lo habitan y que los relaciona con el medio ambiente.”<sup>39</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 232). Essa troca de favores que ocorre entre o sertão e o homem tende a proporcionar certos estados sensoriais, despertando no leitor novas percepções.

En estos momentos, el estilo roseano anuncia una muerte en calma a través de la descripción de los espacios, los cuales se vuelven cómplices de la venganza del hombrecito, sin embargo, el espacio se vuelve diferente justo cuando se va acercando el momento de la ejecución.<sup>40</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 232).

Quanto ao emprego da linguagem, Cuenca Figueroa ressalta a existência de uma poética do movimento como entendimento para a curiosa situação em que se encontram os personagens rivais: “En el lenguaje de este relato puede hablarse de una poética del movimiento, porque los dos participantes del “Duelo” nunca llegan a estar frente a frente. Es un duelo de artimañas, uno para esconderse del otro, quien va en búsqueda con el coraje retenido.”<sup>41</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 310).

Sobressai aos olhos da pesquisadora mexicana o uso tanto da linguagem popular-informal, quanto de uma linguagem envolta em erudição por parte das personagens rosianas, constantemente mergulhadas em uma vivência intercalada por instantes filosóficos, racionais, míticos etc. Assim sendo, nunca é demais frisar que se engana o leitor que espera encontrar em Guimarães Rosa estórias moldadas a partir de um ornato regionalista e desprovidas de complexidade. Essa linguagem traz consigo “el conocimiento y comportamiento del Sertón, en forma colorida de acuerdo con los modos de ser de los personajes propuestos y al genio creativo de Guimarães Rosa”<sup>42</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 311).

---

<sup>39</sup> “Esta descrição do espaço sertanejo inclui o conhecimento popular dos homens que o habitam, relacionando-o com o meio ambiente”.

<sup>40</sup> Neste momento, o estilo rosiano descreve uma morte calma através da descrição dos espaços, que se tornam cúmplices na vingança do homenzinho, no entanto, o espaço se torna diferente à medida que se aproxima o momento da execução.

<sup>41</sup> “Na linguagem desta história, podemos falar de um movimento poético, porque os dois participantes do conto “Duelo” nunca ficam face à face. É um duelo de artimanhas, um para se esconder do outro, que vai em busca da coragem retida”.

<sup>42</sup> “O conhecimento e comportamento do sertão, de uma forma colorida segundo os modos de ser dos personagens propostos e o gênio criativo de Guimarães Rosa”.

O uso de metáforas, comparações e outras figuras de linguagem são empregadas na descrição dos atos e emoções das personagens, por vezes fazendo alusão ao modo de agir dos animais que acabam representando as ações das personagens. Enquanto comenta tais marcas estilísticas presentes em “Duelo”, a professora se utiliza de passagens do conto para exemplificar suas afirmações e percepções expostas. Durante sua leitura, chamou atenção o fato de que duas palavras são recorrentes: ódio e raiva; decorrência do assunto motivador da narrativa. Cuenca Figueroa notou em “Duelo” o uso de neologismo, marca linguística peculiar nas obras de Guimarães Rosa, assim como percebeu a utilização da musicalidade (por meio de frases rimadas) e o emprego de palavras no diminutivo: “Los diminutivos son utilizados para marcar la facilidad de las acciones de los hombres del Sertón: espiadita, mansito, hojita de malva, pasito compasado, durito, lluviecita, caballito etc.”.<sup>43</sup> (FIGUEROA, 2014, 314).

O conto seguinte é “Minha gente”, dito por Cuenca Figueroa como sendo o relato mais tranquilo. Temos um narrador personagem — que nos conta sobre suas viagens ao interior para visitar parentes —, além de uma quantidade de personagens secundários. O personagem principal é uma pessoa instruída, cuja formação se diferencia daquela proveniente do interior. Por vezes expressões ditas em outro idioma são empregadas na narrativa, como frases proferidas em língua francesa, fazendo desse comportamento uma demonstração de erudição do personagem que empregá-la.

Da mesma maneira que percebeu aproximação de um personagem com Guimarães Rosa em “Sarapalha”, mais uma vez a professora Zenaida acredita poder ser o próprio autor de *Sagarana* o personagem central de “Minha gente”.

“Mi gente” es uno de los relatos en los que están muy unidos los hombres y el espacio sertanero, por eso existe una historia dentro del relato que trata de un hombre que murió de viruela en el Sertón, quien al estar muriendo “imploró que lo enterraran justo al costado del camino, por donde pasara la gente, donde siempre hubiera alguien pasando”. **Al despedirse de Santana, el narrador, quien pudiera ser el médico Guimarães Rosa**, da las lecciones de vida que convierte a *Sagarana* en un texto universal.<sup>44</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 141).

Quanto à mulher do sertão, nessa narrativa ela aparece como um espelhamento das mulheres cosmopolitas, cuja representatividade transcende territórios e tende a influenciar

---

<sup>43</sup> Os diminutivos são usados para marcar a facilidade das ações dos homens do sertão: espiadinha, mansinho, folhinha de malva, passinho compassado, durinho, chavinha, cavalinho etc.

<sup>44</sup> “Minha gente” é uma das histórias em que os homens e o espaço sertanejo são muito próximos, e temos a história de um homem que morreu de varíola no sertão, e prestes a morrer “implorou que fosse enterrado bem ao lado da estrada, onde as pessoas passarão, onde sempre haverá alguém passando”. Ao se despedir de Santana, o narrador, que poderia ser o médico Guimarães Rosa, apresenta lições de vida que fazem de *Sagarana* um texto universal.

outras mulheres. A respeito da presença da imagem feminina em “Minha gente”, Cuenca Figueroa comenta que “Aquí tenemos la idea de visualizar a la mujer del Sertón en un contexto mayor, el de otras latitudes, otra vez, como muchas otras, haciendo que la mujer de su país trascienda a nivel internacional.”<sup>45</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 143).

Cuenca Figueroa segue seu roteiro de estudo tecendo observações a respeito da estruturação do conto, explicando que o mesmo se encontra fracionado em quinze partes, cada uma delas separadas por três asteriscos (\*\*\*) : “En este relato, dividido por asteriscos en 15 partes, el narrador es un visitante del Sertón, tiene familia en ese lugar y decide hacer un viaje a la hacienda de su tío Emilio”<sup>46</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 234). Todavia, a contabilização correta é de dezoito partes, pois é assim que está estruturado o conto “Minha gente”, tanto na primeira edição de 1946 — ainda pela editora Universal —, quanto nas edições publicadas pela José Olympio e pela Nova Fronteira.

Mostrando-se conhecedora da biografia de Guimarães Rosa, Cuenca Figueroa comenta a respeito das anotações de viagem que o autor de *Sagarana* fazia em uma caderneta. Como o conto “Minha gente” é praticamente um relato da vida e dos costumes da vida na roça, a autora percebeu certa semelhança entre os fatos narrados em “Minha gente” e as viagens feitas por Guimarães Rosa pelo interior de Minas Gerais e adjacências: “Es bien sabido que Guimarães Rosa después de su estancia por trabajo en el Sertón realizó otros viajes para seguir haciendo anotaciones en su libreta para después hacer literatura. Este relato pareciera uno de esos viajes.”<sup>47</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 234).

A professora Zenaida, ao mencionar a beleza da natureza do sertão presente no conto “Minha gente”, traz como referência a pesquisa feita por Nildo Maximo Benedetti sobre os nove contos de *Sagarana*, constructo gerador de sua tese que posteriormente viria a se tornar o livro *Sagarana, o Brasil de Guimarães Rosa*. Sobre o conto em questão, Nildo Benedetti comenta existir uma beleza que emana da natureza em vários momentos do conto. Obviamente que a pesquisadora não poderia deixar de mencionar o caráter popular do espaço da narrativa, foco de maior importância da sua pesquisa.

Conforme el visitante avanza van cambiando los espacios formados de todo aquello que habita el Sertón, y la escritura a través de los espacios lleva una

---

<sup>45</sup> “Aqui temos a ideia de ver a mulher do sertão em um contexto maior, de outras proporções, novamente, como muitas outras, fazendo a mulher de seu país transcender internacionalmente”.

<sup>46</sup> “Nesta história, dividida por asteriscos em 15 partes, o narrador é um visitante do sertão, ele tem uma família naquele lugar e ele decide fazer uma viagem para a fazenda do seu tio Emilio”.

<sup>47</sup> “É sabido que Guimarães Rosa, depois de sua estada para trabalhar no sertão, fez outras viagens para continuar suas anotações em seu caderno, para depois utilizá-las em sua literatura. Esta narrativa parece uma dessas histórias de viagem”.

especie de ritmo, que no es otro que el ritmo roseano subyugante, que nos hace ver el espacio popular con un lenguaje estilizado, de acuerdo con la pluma del escritor.<sup>48</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 237).

Cuenca Figueroa tece observações sobre título do conto, que pode ser compreendido de maneira dupla: como uma referência à família do narrador, assim como pode ser uma referência às pessoas que habitam o sertão, representação direta das informações coletadas por Guimarães Rosa em suas andanças pelos interiores de Minas Gerais. É nesse espaço que muitas histórias de vida são contadas, fazendo dos saberes populares o tear que Rosa irá usar para o fabrico de suas estórias.

Quando a professora mexicana passa à investigação da linguagem presente em “Minha gente”, volta a falar sobre a divisão do conto em 15 partes, o que já sabemos ser uma informação equivocada. Explica, então, que a linguagem que aparece no conto se mostra multifacetada, dependendo do personagem que a utilizar.

En este texto aparecerá el lenguaje dividido por la ejecución que de él hacen los personajes. El narrador es un visitante del Sertón, por lo tanto su lenguaje evidencia el de una persona de ciudad y sus acciones estarán encuadradas en un contexto distinto al del Sertón. Respecto del mundo popular del lenguaje, se conoce a través de la participación de los hombres que habitan el Sertón: el guía, los vaqueros que se encuentran en el camino, el hombre que es asesinado por adulterio, etcétera.<sup>49</sup> (FIGUEROA, 2014, p.318).

O princípio do conto nos mostra o personagem narrador, — que não é um morador daquelas paragens —, discorrendo sobre seus conhecimentos a respeito do sertão, pois não era a primeira vez que ele andava pela região. Assim, para a construção da linguagem de “minha gente” temos uma mescla entre estrangeirismo, linguagem menos coloquial e o emprego de formas vocabulares comumente empregadas pelas pessoas interioranas. A linguagem própria dos enxadristas também aparece no conto, já que o narrador e o personagem Santana (um homem do sertão) são dois apreciadores do jogo xadrez. Os conhecimentos do homem interiorano e do citadino se misturam, proporcionando um caleidoscópio vocabular, onde o erudição e simplicidade se reúnem para a formação de um todo literário.

Quanto ao uso das figuras de linguagem — largamente empregadas por Guimarães Rosa

---

<sup>48</sup> À medida que o visitante avança, os espaços formados por tudo que habita o sertão se modificam, e a escrita, que descreve os espaços, carrega uma espécie de ritmo, que não é outro senão o sublime ritmo rosiano, que nos faz ver o espaço popular por meio de uma linguagem estilizada, de acordo com a caneta do escritor.

<sup>49</sup> Neste texto aparecerá a linguagem de acordo com o uso que os personagens fazem dela. O narrador é um visitante do sertão, pois sua linguagem evidencia que é uma pessoa da cidade, e suas ações serão enquadradas em um contexto diferente daquele do sertão. Em relação ao mundo popular da língua, ele é conhecido pela participação dos homens que habitam o sertão: o guia, os vaqueiros que estão na estrada, o homem que é assassinado por adultério, e assim por diante.

em seus textos —, fazem-se presentes em “Minha gente”: “Las metáforas se construyen con la enumeración de los espacios sertaneros a través de la vista del narrador quien está en proceso de conocimiento del Sertón y nos los da a saber a través de su relato.”<sup>50</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 321). Os rios, comenta a professora, possuem significação tamanha para Guimarães Rosa em sua criação literária, construindo metáforas com o som dos rios e as ações dos homens. Sempre fazendo uso de passagens do conto para exemplificar as afirmações feitas, a pesquisadora mexicana prossegue comentando o uso de rimas, diminutivos etc., tudo à serviço da singularíssima linguagem rosiana.

Encaminhando-se para “São Marcos”, sexta narrativa de *Sagarana* — considerada por Guimarães Rosa como o conto mais bem elaborado do livro —, Cuenca Figueroa, como ocorre em todos os momentos voltados para o estudo das personagens, dedica-se ao estudo das personagens em meio ao ato de contar os acontecimentos da narrativa. A estória se passa num lugarejo chamado Calango-Frito, onde um jovem médico que não acredita em bruxaria ou credices populares passa a exercer sua profissão. Todavia, na cidade residia um curandeiro chamado João Mangolô, cujas feitiçarias eram requisitadas pelos moradores do povoado.

Es una historia de hechicería. Otra vez, el personaje principal y a quien le sucede la anécdota es el narrador-médico; es quien aparecerá rodeado, como en otros relatos de Sagarana, de muchos personajes, unos principales, y otros, secundarios. [...] Aquí tenemos un hombre culto, pero con un pie en creencias populares, es decir, en cierta forma es cercano a los habitantes de Calango Frito, el lugar en donde se desarrollan los acontecimientos de “San Marcos”<sup>51</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 148-149).

Uma situação desagradável se estabeleceu a partir do momento que o negro João Mangolô passou a sofrer ataques ofensivos da parte do médico José — Mangolô ouvia que todo negro é vagabundo, feitiçeiro e cachaceiro, dentre outras ofensas — mesmo que o curandeiro nada tenha feito contra o médico. Em meio ao preconceito racial e o descrédito da fé de outrem, pensamentos dicotômicos se farão presentes na narrativa, onde a racional descrença perante as credices populares se chocará com circunstâncias fora do comum durante o desenrolar da estória.

---

<sup>50</sup> “As metáforas se constroem com a enumeração de espaços sertanejos através da visão do narrador que está no processo de conhecer o sertão, e nos faz conhecer por meio de sua história.”

<sup>51</sup> É uma história de feitiçaria. Novamente, o personagem principal é o médico-narrador; e estará cercado, como em outras histórias *Sagarana*, de muitos personagens, alguns principais e outros secundários. [...] Aqui nós temos um homem culto, mas com um pé nas crenças populares, ou seja, de certa forma é próximo dos habitantes de Calango Frito, o lugar onde acontecem os eventos de “São Marcos”.

Juan Mangoló será un personaje importante porque es el opositor en conocimiento, es el hechicero del pueblo. Es un negro, quien no le busca problemas al narrador. Sin embargo, en una ocasión cuando éste le dice que “todo negro es hechicero”, es cuando se empieza a definir su personalidad.<sup>52</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 150).

Certo dia, logo depois de pronunciar mais uma sequência de insultos direcionados ao curandeiro Mangolô, José encontrou o personagem Aurísio Manquiota, e começou a proferir uma oração proibida de São Marcos, enchendo de medo Manquiota. Mesmo alertado sobre a atitude equivocada, o médico continuava sua zombaria. Eis que no decorrer na estória um fato insólito acontece: inexplicavelmente, José perde a visão.

Casi al finalizar el cuento nuestro narrador entra a una condición que lo hará cambiar, o por lo menos dudar, de sus conocimientos: queda ciego de manera inexplicable y comienza una reflexión profunda [...] Igual que un habitante común del Sertón, José tiene que hacer uso extremo del sentido del oído, es como si el lugar le hablara mezclándose con otros lenguajes de mundos lejanos, es aquí donde lo regional pasa estilizado a lo universal.<sup>53</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 155).

Atônito, seguiu desnortado procurando ajuda, enquanto prosseguia pronunciando a oração de São Marcos num misto de medo e raiva. Involuntariamente, acabou chegando até a casa de João Mangolô. Tomado por tamanha fúria e guiado pelos sentidos, o médico partiu para cima do feiticeiro, que implorava para que o médico se acalmasse. Após se engalfinharem, subitamente a visão de José foi sendo recobrada, trazendo-lhe uma revelação: para surpresa do médico, o feiticeiro havia preparado um enfeitiçamento ao costurar um retrato do médico no corpo de um boneco de pano mal engendrado. Nessa espécie de boneco Vodou, Mangolô pôs uma venda preta *nas vistas do retrato*, ocasionando a cegueira de José.

Ao fim do conto, após o personagem principal comentar que o seu santo era forte e que tinha um bom anjo de guarda, decidiram que melhor seria propor uma trégua. A respeito da bandeira de paz hasteada, Cuenca Figueroa comenta que “El narrador con su sabiduría cierra el relato con un acuerdo con el personaje opositor, Mangoló, porque al final de cuentas se defendió

---

<sup>52</sup> João Mangolô será um personagem importante, porque ele é o adversário do conhecimento [oposição ao pensamento racional], ele é o feiticeiro do povo. Ele é um negro que não quer problemas com o narrador. No entanto, em uma ocasião, quando ele [o médico] diz que “todo preto é um feiticeiro”, começamos a perceber sua personalidade.

<sup>53</sup> Quase no final da história, o nosso narrador entra numa condição que o fará mudar, ou pelo menos duvidar do seu conhecimento: ele fica cego de uma forma inexplicável e começa uma profunda reflexão [...] Como um habitante comum do sertão, José tem que fazer uso extremo do sentido da audição, é como se o lugar falasse com ele, misturando com outras linguagens de mundos distantes, é aí que o regional acontece estilizado ao universal.

con las mismas artes que los habitantes de Calango Frito”<sup>54</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 156). Quando finalizamos a leitura do conto, podemos inferir que o médico não era de todo uma pessoa descrente, visto acreditar estar protegido por forças celestiais; contudo, tinha o péssimo costume de desdenhar da fé dos outros.

Abrindo o estudo do espaço em “São Marcos”, mais uma vez a professora Zenaida fala sobre o enredo do conto, comentando o local onde os eventos se passam, quem são os personagens principais, como pensam etc., tornando seu texto pedagógico para aqueles que não leram *Sagarana*, porém, demasiadamente repetitivo para os pesquisadores e leitores de Guimarães Rosa.

El relato empieza ubicando un pueblo del Sertón, en el que se dan los acontecimientos: Calango Frito. Allí vive el hechicero Juan Mangoló, en quien los habitantes del pueblo confían y respetan. El narrador no cree en hechicerías, por tanto, se burla de Mangoló [...] Parece que el narrador no confía en las creencias populares, en la hechicería, prefiere despreocuparse de males que no puede constatar objetivamente.<sup>55</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 246).

Sabemos que Guimarães Rosa escreveu histórias incomuns sobre pessoas comuns que povoam o sertão, sendo este um universo de conhecimentos extraordinários, parafraseando Cuenca Figueroa. A casa de João Mangolô é um espaço simples que ganha a força da representatividade dos conhecimentos populares. Sua habitação modesta é semelhante às das pessoas humildes que residem nas regiões interioranas do Brasil, assim como de outros tantos países periféricos. Nesse local, temos o vislumbre das credices sendo materializadas por meio das mandingas arquitetadas pelo curandeiro de Calango-Frito.

Outro espaço representativo de “São Marcos” é a Natureza, cenário que comporta uma infinidade de elementos que, além de serem composicionais do sertão, são caracterizadores do temperamento e do modo de agir dos seres humanos. Enquanto está em contato com a natureza, José se mostra entretido, fascinado com a beleza dos seres e das plantas, observando-os com tamanho encanto. Quando cego, a natureza também desempenhará importante papel, pois é por meio dela que o personagem irá se guiar (sons, aromas, sensações), mesmo estando às cegas.

Es en un espacio del Sertón elegido por el médico para descansar, mientras

---

<sup>54</sup> “O narrador, com sua sabedoria, fecha a história propondo um acordo com o personagem oponente, Mangolô, porque no final, ele [o médico] se defendeu com as mesmas artes [“armas”] que os habitantes do Calango Frito.”

<sup>55</sup> A história começa por localizar uma cidade no sertão, onde os eventos acontecem: Calango Frito. Lá vive o feiticeiro João Mangolô, em quem os aldeões confiam e respeitam. O narrador não acredita em feitiçarias, portanto zomba de Mangolô [...] Parece que o narrador não confia em crenças populares, em feitiçaria, prefere não se preocupar com males que não pode objetivamente comprovar.

observa el ir y venir de las hormigas y se dispone a descansar cuando pierde la vista. En esta oscuridad, el narrador busca ubicarse desesperadamente a través del espacio.<sup>56</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 251).

Ao finalizar o tópico sobre o espaço, a professora Zenaida toca em um ponto que, acredito, deveria ter sido mencionado no espaço de análise relativo aos personagens. Trata-se de uma reflexão a respeito do caráter popular que o nome dos dois personagens traz consigo: João e José. Para tanto, a pesquisadora foi encontrar tal ideia na leitura do texto de Nildo Maximo Benedetti, já mencionado anteriormente pela professora em seu estudo sobre *Sagarana*, “Por otra parte, se hace necesario señalar que, de acuerdo con Nildo Massimo [Maximo] Benedetti, el personaje transformado llamado<sup>57</sup> “João ou José, são os mais comuns de inventário onomástico brasileiro, de modo que ele pode ser considerado um brasileiro qualquer de nossa população”. (FIGUEROA, 2014, p.252).

Chegamos ao momento em que a linguagem empregada em “São Marcos” ganhará espaço nos estudos de Zenaida Cuenca Figueroa. A professora destaca a importância do título do conto, explicando estar relacionado a uma reza forte que pode trazer consequências ao que a proferiu. Segundo a crença popular, a oração deve ser feita à vigésima quarta hora do dia e regada à aguardente de cana.

Mais uma vez recebe destaque a forma como Guimarães Rosa faz uso da linguagem, rompendo a região limítrofe entre o comumente aplicado e o jamais imaginado, juntando em uma mesma narrativa a refinada erudição linguística e regionalismos (como as formas peculiares da fala interiorana e seus maneirismos). Sua forma de proceder com o uso da língua no território da criação literária o legou ao nível dos grandes escritores como Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, Gabriel Garcia Marquez, dentre tantos outros. Quanto à peculiaridade da escrita rosiana utilizada em “São Marcos”, Cuenca Figueroa comenta

Para los estudiosos de Guimarães Rosa este relato sirvió para posicionar al escritor respecto al lenguaje en su tiempo. Y, como otros cuentos del autor, la historia se construye con elementos citadinos, que llamo eruditos, representados por el médico que se enfrenta con el hechicero principal Juan Mangoló, quien representará lo popular.<sup>58</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 334).

---

<sup>56</sup> É no espaço do sertão, escolhido pelo médico para descansar enquanto observa o ir e vir das formigas, que ele descansará quando perder a visão. Nesta escuridão, o narrador procurará desesperadamente se localizar através do espaço.

<sup>57</sup> “Por outro lado, é necessário ressaltar que, segundo Nildo Massimo [Maximo] Benedetti, o personagem transformado chamado.

<sup>58</sup> Para os estudiosos de Guimarães Rosa, essa história serviu para posicionar o escritor em relação à linguagem de seu tempo. E, como outros contos do autor, a história é construída com elementos urbanos, que chamo de eruditos, representados pelo médico que enfrenta o feiticeiro-chefe João Mangoló, que representará o popular.

O emprego de uma linguagem poética, assim com o uso de metáforas são mencionados no estudo da professora mexicana, onde figuras de estilo tendem a ser relacionadas com a descrição de elementos da natureza associados ao comportamento das personagens. Cuenca Figueroa comenta, ainda, a respeito da possibilidade de lidarmos com a ideia de que o tema desse conto teria relação com o *poder da palavra*.

Ya dijimos que este relato trata sobre el poder de las palabras. Cuando el médico-narrador se atreve a decir una parte de la oración temida, su acompañante Aurisio Mantiqitola, habitante del Sertón, se asusta y construye su parlamento con la conciencia de quien cree en el poder de la lengua: “¡Pare, creo en Dios padre! ¡Ése es un rezo poderoso y usted no sabe con quién se está metiendo! Es mejor olvidar *las palabras*.”<sup>59</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 337).

O poder da palavra de fato é um tema que atravessa as narrativas rosianas, como podemos ver, por exemplo, no conto “Famigerado”, presente no livro *Primeiras estórias*. Todavia, não podemos esquecer que a cegueira do médico José não tem relação com o fato dele ter blasfemado contra os céus ao ter caçoado por brincadeira com a oração de São Marcos. Quando o personagem principal, despreocupadamente, passa a pronunciar a reza, o mesmo não tinha a mínima noção de que o feiticeiro João Mangolô havia preparado uma mandinga forte para cegá-lo. Assim sendo, não há relação direta entre a heresia do médico e a sua cegueira.

Porém, intuir que foi exatamente a *reza que jamais deveria ser ouvida* a responsável pelo encaminhamento do médico ao encontro do seu malfeitor, não seria algo absurdo de se imaginar. Se partirmos desse pensamento irônico (zombaria X salvação) — agregado ao fato de que sua descrença só diz respeito à fé dos outros, pois lançou mão da sua fé para encontrar a *luz* —, chegaremos ao entendimento de que a palavra tem sim sua força, todavia, nesse conto ela não foi a perdição do personagem principal, mas a sua salvação.

Passando longe de esquemas maniqueístas, o conto nos mostra que mesmo sendo uma pessoa de atitudes desprezíveis e tendo recebido uma punição breve, o médico não termina sua jornada como o único irresponsável da estória. João Mangolô utilizou os meios de que dispunha para punir o médico insolente, todavia seu comportamento foi equivocados, o que o levou a receber uma surra punitiva.

Por fim, ainda falando sobre a linguagem em “São Marcos”, a pesquisadora menciona um evento do conto em que o médico Pedro se envolve em uma espécie de embate poético ao

---

<sup>59</sup> Nós já dissemos que esta história é sobre o poder das palavras. Quando o médico-narrador se atreve a dizer uma parte da temida oração, seu companheiro Aurisio Mantiqitola, um residente do sertão, se assusta e constrói seu discurso com a consciência daqueles que acreditam no poder da língua: “Pare, eu acredito em Deus Pai! Essa é uma oração poderosa e você não sabe em quem você está se metendo! É melhor esquecer as palavras”.

encontrar inscrições em um bambuzal.

En los enormes bambúes había poesía escrita y el narrador también escribe. A partir de la siguiente visita se da un tipo de reto poético en el que el narrador escribe y otro responde también de manera escrita en los bambúes, pero no se sabe quién es. Para algunos estudiosos, este hecho es un elemento de juego en el lenguaje. [...] Después de varios días de visita a los bambúes, el reto poético (juego) es ganado por la escritura del otro a quien llama el narrador “Quién Será”. Derrotado se consolará con obsequiarnos una larga y hermosa descripción del ambiente en donde habitan metáforas y comparaciones, así como distintos elementos que componen el Sertón en lo popular y conocido, así como elementos de otros países y literaturas.<sup>60</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 339-340).

Partindo para “Corpo fechado”, temos o momento dedicado à análise das personagens. Cuenca Figueroa — utilizando-se do mesmo procedimento de estudo pormenorizado feito nos contos anteriores —, começa pela explicação do enredo para, simultaneamente, falar sobre as características e peculiaridades das personagens. Assim, o conto tem início a partir de uma conversa entre o personagem narrador (mais um médico) e Manuel Fulô (contador de *causos* e fanfarrão), que falam sobre a morte do valentão José Boi, que havia caído de um barranco. Entre personagens secundários e principais, a estória de “Corpo Fechado” gira em torno das bravatas dos valentões da cidade, gerando uma expectativa para ver quem é o “cabra” mais temido das redondezas.

El relato inicia con la charla del médico-narrador y Manuel Fuló, un valentón del Sertón que conoce a los más valientes. En esa plática relata sus hazañas, por lo tanto, estos hombres nombrados son personajes secundarios: José Boi, Desidério, Adejalma Dejo, Miligido y un tropero de Soledade. La lista va de acuerdo al orden cronológico de vida que han tenido estos hombres, quienes ya murieron, sólo Miligido está vivo. En los tiempos del relato el último valentón se llama Targino y será personaje importante en la historia de “Cuerpo Sellado”, a él se enfrentará Manuel Fuló.<sup>61</sup> (FIGUEROA, 2014, 157).

---

<sup>60</sup> Nos bambus enormes havia poesia escrita e o narrador também escreveu. Trata-se de uma espécie de desafio poético em que o narrador escreve e outro responde também de maneira escrita nos bambus, mas não se sabe quem ele é. Para alguns estudiosos, esse fato é um elemento de jogo no idioma. [...] Após vários dias de visita aos bambus, o desafio poético (jogo) é ganho pela escrita do outro a quem o narrador chama de “Quem Será”. Os derrotados serão consolados com uma descrição longa e bonita do ambiente, por meio de metáforas e comparações, assim como diferentes elementos que compõem o sertão no popular e conhecido, bem como elementos de outros países e literaturas.

<sup>61</sup> A história começa com a conversa do médico-narrador e Manuel Fulô, um valentão do sertão que conhece todos os valentões da região. Nessa conversa, ele [Fulô] relata suas façanhas, portanto, esses homens nomeados são personagens secundários: José Boi, Desidério, Adejalma Dejo, Miligido e uma tropa de Soledade. A lista vai de acordo com a ordem cronológica da vida que esses homens tiveram, que já morreram, apenas Miligido está vivo. Durante os eventos da história, um último valentão, chamado Targino, será um personagem importante na história de “Corpo fechado”, pois ele enfrentará Manuel Fulô.

Entre a contação de histórias que exaltam seus próprios atos de esperteza e valentia — como por exemplo o episódio em que ludibriou ciganos, cuja fama é de serem espertos nos negócios e costumeiramente levarem vantagem em negociatas —, e o relato das atitudes de brabeza dos encenqueiros da cidade, Manuel Fulô segue bebericando com seu interlocutor.

Dentre seus tantos atos de coragem, Manuel Fulô contou que certa vez, estando tranquilamente comprando cadaço de roupa em um mercadinho, foi abordado pelo valentão Adejalma, que insinuava praticar um ato de violência naquele instante. Manuel Fulô explicou que iria acabar com a raça do provocador, quando outro valentão, acreditando que a provocação do Adejalma era dirigida a ele, tratou de demonstrar maior ferocidade, deixando mansinho o bruto do Adejalma.

Estória vai, estória vem, eis que chega na conversa o Targino. Ficamos sabendo que entre os brigões, Targino encabeçava atualmente a lista dos valentões, e era o tipo de pessoa que não respeita nem “a honra das famílias”. Segundo descrição feita, Targino era magro, feio, de cara esverdeada e jamais sorria. Manuel Fulô acredita que para tamanha perversidade há um castigo divino reservado, como aconteceu com outros valentões da mesma estirpe.

Targino desempenhará importante papel nos acontecimentos da estória ao se defrontar com Manuel Fulô. Em um dia de bebedeira, às vésperas do seu casamento, Manuel Fulô foi abordado por Targino, que disse que antes do casamento se consumar, iria ter um dia com a Das Dor, noiva de Manuel Fulô. Todos os presentes ficaram atônitos com a declaração final e irrevogável do valentão da vez. Amparado pelo amigo médico, Manuel Fulô ouviu que precisava tomar uma atitude, pois a sua noiva precisava ser honrada. Contudo, Fulô, extremante embriagado, tentava explicar que não havia o que pudesse ser feito, pois aquele homem não era um qualquer: era o Targino!

Tentando ajudar o amigo, o médico procurou as autoridades de Laginha (o Coronel Merguério o vigário etc.), mas só recebia desculpas e recusas de ajuda. Parentes do Manuel Fulô (Veigas) reforçaram o coro dos que defendiam a ideia de que nada poderia ser feito contra o ultimato do Targino. Eis que o curandeiro da cidade, Antonico das Pedras-Águas, foi ao encontro de Manuel Fulô e selou um acordo: em troca da mula Beija-Flor, *fecharia o corpo* de Manuel.

Partindo sem arma de fogo para o embate, meio sonolento, meio fora de si, Fulô enfrentou o valentão Targino. Tendo a arma do valentão direcionada para o seu corpo, Manuel Fulô permaneceu imóvel, gritando, entre ofensas, que era a hora da morte de Targino. Manuel

puxou uma pequena faca, quase um canivete, que guardava na cintura. Não compreendendo tamanha insanidade, Targino descarregou o revólver em Manuel Fulô, que partiu veloz para cima do adversário, cortando-o na altura do peito...morte certa. Foi festa por uma semana, caso de ter que adiar o casório, pois o padre se recusava a conceber o rito do casamento estando o noivo diariamente bêbado.

Fazendo jus à cantiga de roda usada como epígrafe para “Corpo fechado” (“A barata diz que tem sete saias de filó.../ É mentira da barata: ela tem é uma só”), Manuel Fulô é a representação daquelas pessoas que inventam situações fantasiosas para demonstrar que são dotadas de sagacidade e valentia; mas, obviamente, não passam de mentirosos compulsivos. Diante de uma situação real que exigiu dele a valentia que tanto alardeava, mostrou-se o covarde que sempre foi. Contudo, graças a um arranjo mágico aos moldes *Deus ex machina*, estabelecido pelo feiticeiro de Laginha — acordo que tiraria de Manuel seu bem mais precioso, a mula Beija-Flor —, Fulô conseguiu, estando em uma espécie de transe hipnótico, dar conta do valentão Targino.

Infelizmente a pesquisadora mexicana não menciona em sua análise das personagens de “Corpo fechado” que Manuel Fulô é um falastrão que inventa situações para se sentir importante. O fato de acreditar ser um Peixoto, e não um Veiga, é mais uma das mentiras que ele sustenta. Todavia, Cuenca Figueroa comenta que ser um Peixoto é um motivo de orgulho para esse personagem rosiano complexo, sem mencionar que essa ideia de Fulô faz parte da construção fantasiosa da sua personalidade, pois ele é de fato um Veiga.

En aspectos más profundos de la vida de Fuló también construye Guimarães Rosa un personaje complejo porque se siente orgulloso de ser hijo natural de don Peixoto, el mayor negociante de la villa; eso lo hacía sentir importante. Así, tenemos a un hombre simple del Sertón simbolizado porque uno de sus orgullos es la mulita Picaflor y, el otro, era ser hijo de un hombre destacado. Se trata, pues, de un personaje complejo, porque no se guía por lo tradicional, sino al contrario.<sup>62</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 161).

A professora Zenaida vê Manuel Fulô como um homem simples e pacato do sertão que tem o seu momento de transformação quando vê a honra de sua noiva ameaçada pelo valentão Targino. Dentro do viés de sua pesquisa — retratar elementos populares dentro do universo estilizado da literatura rosiana —, a pesquisadora comenta que a solução para o problema de

---

<sup>62</sup> Em aspectos mais profundos da vida de Fulô, Guimarães Rosa constrói um caráter complexo, porque se sente orgulhoso de ser filho natural de D. Peixoto, o maior homem de negócios da cidade; isso o fazia se sentir importante. Assim, temos um homem simples do sertão que carrega consigo dois orgulhos: um é sua mula Beija-Flor e o outro era ser filho de um homem proeminente. É, então, um personagem complexo, porque não é guiado pelo tradicional, mas pelo contrário.

Fulô veio exatamente do popular, graças à intervenção do feiticeiro de Laginha.

La solución al problema lo dará un personaje ultra popular: Antonico de las Piedras o Antonico de las Aguas, el casi brujo que tenía una silla de montar y quería a Picaflor; Fuló se la cedió a cambio de que le sellara el cuerpo, que es la protección que el brujo del Sertón hace a un hombre para que no lo toquen las balas.<sup>63</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 166).

A evidente relação existente entre a epígrafe de “Corpo fechado” e a construção da personalidade de Manuel Fulô passa em branco no estudo de Cuenca Figueroa, que deixa de mencionar a existência da faculdade imaginativa do personagem e sua ligação com a realidade, atendo-se, na maioria de suas análises, às questões meramente descritivas e, por vezes, superficiais quanto à construção das personagens.

Seguindo para o estudo do espaço na elaboração de “Corpo fechado”, a pesquisadora começa tecendo observações sobre o lugarejo e seus valentões — algo já feito anteriormente na parte dedicada ao estudo das personagens —, e menciona o contador de causos, Manuel Fulô, como um conhecedor e representante desse espaço multifacetado e popular que é o sertão de Guimarães Rosa: “En este mundo rural donde habitan los valentones, de quienes habla Fuló, los espacios de comunicación son muy particulares”<sup>64</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 254). Cuenca Figueroa limita-se a comentar momentos do conto em que os eventos se passam ao ar livre, e outros dentro de ambientes fechados, sem dar destaque para qualquer tipo influência que o espaço do sertão possa exercer nas personagens de “Corpo fechado”: “el espacio cobra vida propia en las letras de Guimarães Rosa. Los sucesos principales acontecen en espacios cerrados y al aire libre, dependiendo del momento.”<sup>65</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 258).

Existem situações que só poderiam acontecer nesse espaço de abrangência universal — cuja totalidade de possibilidades apresentam alcance indefinido —, mas que mantem certas particularidades que não cabem no além do sertão. Assim, a possibilidade de termos uma mandinga capaz de nutrir Manuel Fulô de coragem é algo aceitável no sertão rosiano. Ou ainda, termos a violência como ferramenta controladora do querer e do poder, permitindo que Targino, ou qualquer outro valentão, decida o destino das pessoas.

---

<sup>63</sup> A solução para o problema será dada por um personagem ultra popular: Antonico das Pedras ou Antonico das Águas, o quase bruxo que tinha uma sela e queria Beija-Flor; Fulô deu a ela em troca de seu selamento do corpo, que é a proteção que o feiticeiro do sertão faz para que as balas não o toquem.

<sup>64</sup> “Neste mundo rural habitado pelos valentões, de quem fala Fulô, os espaços de comunicação são muito particulares.

<sup>65</sup> O espaço ganha vida própria nos textos de Guimarães Rosa. Os principais eventos ocorrem em espaços fechados e ao ar livre, dependendo do momento.

Por fim, o momento reservado para a linguagem trabalhada em “Corpo fechado” tem início com um paralelo entre essa narrativa e o conto “São Marcos”, pois em ambas estórias temos personagens sendo imbuídas de feitiçaria, contudo, a diferença é que em “São Marcos” temos um feitiço que prejudica o personagem principal, enquanto que em “Corpo fechado” a mandinga surge em um momento crucial para ajudar o personagem principal. A comprovação da similaridade entre os personagens feitiçeiros dos dois contos poderia ter sido apresentada e desenvolvida no momento reservado à análise das personagens, lugar propício para tal comparação e não no espaço dedicado à linguagem. Todavia, a pesquisadora apenas menciona a semelhança existente entre os dois contos, sem mais nada descrever sobre tal fato.

Quanto ao emprego da linguagem, temos predominância da variante popular — domínio de uso em *Sagarana*, onde a variante culta possui menos abrangência, tendo em vista a representatividade da figura humana popular em Guimarães Rosa. Há também o uso das figuras de linguagem — como a metáfora e outros recursos voltados para o uso da língua em um espaço literário — que fazem parte da construção estilizada da linguagem utilizada pelas personagens rosianas, sejam elas de origem popular ou não. Sobre essa característica da linguagem em Guimarães Rosa, Cuenca Figueroa comenta: “La figuras retóricas serán la mayoría de las veces en lenguaje popular, hasta rudo a veces, porque ésa es la poética que se busca el estilo roseano en este cuento llamado “Cuerpo Sellado”<sup>66</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 350).

Para o leitor que não está unicamente interessado em ler o estudo proposto por Cuenca Figueroa para “Corpo fechado” (ou outra das suas análises sobre os contos de *Sagarana*), ler na íntegra o trabalho analítico da professora, dedicado a todos os contos do primeiro livro de Guimarães Rosa, acaba se tornando uma tarefa repetitiva. Sim, pois grande parte das informações percebidas pela pesquisadora mexicana — principalmente no que diz respeito à *linguagem* e ao *espaço* — não se restringem a situações pontuais quanto ao emprego da linguagem ou quanto a descrição espacial, tornando-se informações gerais que tendem a se repetir na sua análise dos contos de *Sagarana*.

Por exemplo, ao falar do uso de metáforas ou explicar que personagens populares se utilizam de uma linguagem regional-popular, Cuenca Figueroa apresenta algo que é novidade (para o seu leitor) no momento inicial do seu livro, instante em que a pesquisadora está abordando aspectos do estio de Guimarães Rosa pela primeira vez. Assim, quando Cuenca Figueroa se dedica a falar sobre a linguagem empregada no conto “O burrinho pedrês” (e

---

<sup>66</sup> “As figuras retóricas estarão na maior parte do tempo em linguagem popular, até mesmo rudes às vezes, pois essa é a poética que busca o estilo rosiano nessa história chamada “Corpo fechado”.

comenta sobre o largo emprego da metáfora na narrativa em questão), essa característica é apresentada para os seus leitores como sendo uma marca do estilo de Guimarães Rosa que está sendo explicada e demonstrada pela primeira vez. Perfeita observação da pesquisadora! Todavia, ao fim da leitura de todas as outras análises, percebemos que estamos diante de muitas repetições de uma mesma informação que já vinha sendo mencionada desde o estudo do primeiro conto de *Sagarana*.

Já nos encaminhando para os momentos finais do trabalho analítico de *Sagarana*, proposto pela professora Cuenca Figueroa, chegamos ao penúltimo conto do primeiro livro de Guimarães Rosa: “Conversa de bois”. Inicialmente, a pesquisadora menciona que se trata de mais uma narrativa em que temos animais como protagonistas, semelhante ao que vimos em “O burrinho pedrês”. Contudo, existe uma peculiaridade em “Conversa de bois” que o diferencia: aqui, bois se mostram humanizados, principalmente graças ao emprego da linguagem.

Éste es el segundo relato contenido en *Sagarana*, después de “El burrito pardo”, que tiene como personajes principales a animales. Sólo que éste es distinto porque aquí los bueyes son humanizados, específicamente a través del lenguaje.<sup>67</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 168).

Animais — cujos nomes são grafados com iniciais maiúsculas, à maneira dos nomes próprios dos seres humanos —, portadores de características que delegam a esses seres atribuições próprias dos homens. Essa maneira própria de trabalhar com os animais nos lembram daqueles que aparecem nas fábulas, cuja mimetização do comportamento humano os torna capazes de contarem histórias de homens. É assim que o personagem Manuel Timborna os percebe, animais dotados de racionalidade e capazes de praticar o ato comunicativo.

Personajes principales aquí son los bueyes que jalan una carreta: Buscapié, Enamorado, Capitán, Brabagato, Danzador, Brillante, Realejo, Canindé y, quizá el más importante, Rodapián, el buey que sabía pensar como hombre, el cual aunque no aparezca en la escena de la historia de manera física, sí está en el pensamiento de los bueyes y los guiará a lo largo del trayecto. Nótese cómo Guimarães Rosa coloca mayúscula en los nombres de los bueyes para humanizarlos más.<sup>68</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 169).

---

<sup>67</sup> Esta é a segunda história contida em *Sagarana*, depois de “O burrinho pedrês”, que tem como personagens principais animais. Só que este [conto] é diferente porque aqui os bois são humanizados, especificamente através da linguagem.

<sup>68</sup> Os personagens principais aqui são os bois que puxam um carro: Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Brilhante, Realejo, Canindé e, talvez o mais importante, Rodapião, o boi que sabia pensar como um homem, que embora não apareça na história de uma forma física, mas no pensamento dos bois e irá guiá-los ao longo do caminho. Notem como Guimarães Rosa coloca iniciais maiúsculas nos nomes dos bois para humanizá-los mais.

Mais uma vez a professora Cuenca Figueroa associa o narrador do conto à figura de Guimarães Rosa, personagem que mantém uma relação dialógica com Manuel Timborna — mais um personagem que cultiva o hábito de inventar estórias, quase sempre com a finalidade de vangloriar-se. A vivência de Guimarães Rosa e sua relação com o sertão dão o toque para essa narrativa que aborda, de maneira reflexiva, o maltrato aos animais. De ambientação já familiar para o leitor de Guimarães Rosa, o espaço em que a narrativa se desenvolve é o sertão, onde a linguagem popular prevalecerá.

Voltando a dizer o que já havia dito no instante em que discutiu sobre os personagens de “Conversa de bois”, a pesquisadora mexicana fala, mais uma vez, sobre os nomes dos bois e a aproximação da realidade deles com a realidade dos homens, uma vez que nesse conto os animais empregam a fala no ato da comunicação.

“Conversación de bueyes” es una especie de fábula en que los animales hablan. Serán ellos los que relatan historias insertadas. Son ocho bueyes habladores con nombres propios: Buscapié, Enamorado, Capitán, Brabagato, Danzador, Brillante, Realejo y Canindé, los cuales van jalando la yunta guiada por un niño llamado Tián, mientras su padrastro, Agenor Sorono, va torturando a todos.<sup>69</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 357).

Além de retornar com uma informação já apresentada em outro instante de seu livro, temos a repetição de informações sobre o enredo, que é recontado mais uma vez no momento em que a linguagem tem o seu espaço de análise: “En el inicio del cuento, Manuel Timborna ofrece contarle al narrador una historia en donde los bueyes hablan, y éste acepta”. (FIGUEROA, 2014, p.358). A respeito da linguagem utilizada em “Conversa de bois”, Cuenca Figueroa menciona: o emprego de recursos estilísticos, o uso de “sons metaforizados”, figuras de linguagem, representação da forma de comunicação própria das pessoas do interior (linguagem de caráter popular), ou ainda o emprego da linguagem para representar o caráter maléfico de uma personagem, a pureza das crianças etc.; nada revelador quanto ao estudo das obras de Guimarães Rosa, mas válido para um leitor iniciante, ainda mais em se tratando de uma recepção estrangeira.

Por fim, temos a análise das personagens, do espaço e da linguagem de “A hora e vez de Augusto Matraga”, nono e último conto de *Sagarana*. Inicialmente, explica-se que durante

---

<sup>69</sup> “Conversa de bois” é uma espécie de fábula em que os animais falam. Eles serão aqueles que contarão as histórias. Eles são oito bois que conversam e possuem nomes próprios: Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Brilhante, Realejo e Canindé, que são guiados por um menino chamado Tião[zinho], enquanto seu padrastro, Agenor Soronho, maltrata todos.

a trajetória de Augusto Esteves, muito irá mudar, a começar pelo seu nome que mudará para Augusto Matraga. Assim, para nos apresentar todos os eventos que acarretarão na mudança da vida de Augusto Estes, a professora, resumidamente, começa a descrever os acontecimentos da narrativa — mesma maneira de proceder empregada na análise dos outros oito contos de *Sagarana*.

Es como si el personaje principal tuviera dos vidas, la primera cuando era un hombre valentón y le arrebató la novia — la gana en una subasta — a un peoncito humilde. En este tipo de subastas no participa la gente decente, sólo mujeres de vida fácil, en este caso Angélica y Sariema, las mujeres subastadas, y hombres como don Augusto, a quienes les gusta divertirse de esa manera.<sup>70</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 184).

Principiando pela descrição do comportamento mulhengo de Augusto Esteves e sua atitude violenta no trato com as pessoas, a professora segue comentando que personagens secundários se fazem presentes, dando destaque para Dionóra (chamada de *Dinora* no livro de Cuenca Figueroa), esposa de Augusto Esteves; Quim Recadeiro, braço direito do coronel Augusto Esteves; Mimita, filha de Dionóra e Esteves, então com dez anos de idade; os casal de negros responsáveis pelo amparo de Esteves; além do personagem Joãozinho Bem-Bem e seu bando armado.

Em seu resumo temos o relato da queda de Augusto Esteves, depois o momento em que foi acudido pelo casal de negros, passando pelo demorado e dolorido processo de recomposição óssea e conseqüente recuperação da vontade de viver. O resgate da autoestima foi algo demorado para Augusto Esteves, agora conhecido como Augusto Matraga. Depois, na segunda metade do conto, temos a aparição de Joãozinho Bem-Bem, afamado jagunço que será de tamanha importância para a mudança de Augusto Matraga e para o desfecho da narrativa.

Sabemos se tratar de uma estória de superação e perdão, onde a busca pelo autoconhecimento e salvação serão tão importantes quanto a certeza da mudança de atitude perante os seres e a vida. Diante de personagens detentoras de tamanha força representativa, espera-se uma análise mais substancial, algo que, infelizmente, não ocorre no instante dedicado à análise das personagens de “A hora e vez de Augusto Matraga”. Questões como a profundidade psicológica, valores sociais, princípios religiosos, problemas existenciais e todo e qualquer tipo de estudo mais refinado a respeito das personagens do conto, deixam de existir

---

<sup>70</sup> É como se o personagem principal tivesse duas vidas, a primeira quando ele era um homem valentão e se apoderou da namorada — ele a ganhou em um leilão — de um peão humilde. Neste tipo de leilão as pessoas decentes não participam, apenas mulheres “de vida fácil”, neste caso Angélica e Sariema, mulheres leiloadas, e homens como Dom Augusto, que gostam de se divertir dessa maneira.

no estudo da professora Zenaida, limitando-se a relatar, de forma sintética, os fatos ocorridos na trajetória de vida do personagem Augusto Esteves, espécie de resumo do conto.

Ao abordar o espaço de “A hora e vez de Augusto Matraga”, nos deparamos com algo familiar e ao mesmo tempo previsível: a mera sinalização do ambiente sertanejo, sem que haja a pormenorização da importância do meio para o processo de mudança de Augusto Matraga em busca da sua *hora e vez*. Além disso, percebemos que mais uma vez a estória será (re)contada, já que a pesquisadora retrocede para o instante em que Augusto Esteves surge pela primeira vez no conto, momento em que se desenrolam os festejos religiosos em uma pequena igreja de uma cidade de interior. E a partir daí, volta a falar sobre a relação difícil de Augusto Esteves com a esposa Dionóra, a boa ação feita pelo casal de negros, suas idas e vindas na estória, até o iminente encontro com Joãozinho Bem-Bem e, posteriormente, o desfecho do conto.

Este relato inicia en un espacio que tiene que ver con la religión, en un lugar específico del Sertón [...] En ese ambiente de fiesta y borrachera, el personaje principal, Augusto Esteves, participó en la subasta de dos mujeres de la vida fácil, ganando a una de ellas, de quien estaba enamorado un peoncito humilde que trató de quitársela al valentón, pero no pudo porque éste iba acompañado por cuatro matones. Todo esto aconteció en un ambiente de fiesta popular.<sup>71</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 269).

O que notamos é a pouca investigação crítica do espaço composicional de “A hora e vez de Augusto Matraga”, fazendo-se presente em menções simplistas da pesquisadora — por exemplo, quando ela comenta sobre o “espaço religioso” (visto na citação acima), notamos se tratar de algo que não vai além da descrição rápida dos acontecimentos iniciais do conto. Podemos perceber claramente que Cuenca Figueroa acaba dando maior destaque para a sucessão de acontecimentos que constituem a ação do conto, ao invés de falar sobre a importância dos espaços do sertão na construção da personalidade do personagem Augusto Matraga, dividido entre o antes e o depois de sua queda.

Partindo para o estudo da linguagem do último conto de *Sagarana*, temos no parágrafo inicial a afirmação de uma negação, quando a pesquisadora traz um trecho do começo da narrativa que diz que *Matraga não é nada*, pois no princípio do conto o personagem ainda se reconhecia (e era conhecido) como Augusto Esteves. Nesse instante a pesquisadora poderia ter

---

<sup>71</sup> Esta história começa em um espaço que tem a ver com a religião, em um lugar específico do sertão [...] Naquela atmosfera de festa e embriaguez, o personagem principal, Augusto Esteves, participou do leilão de duas mulheres de vida fácil, ganhando uma delas, que estava apaixonada por um pequeno e simples peão que tentou tirá-la do valentão, mas não conseguiu porque [Augusto Esteves] estava acompanhado de quatro capangas. Tudo isso aconteceu em um ambiente de festa popular.

comentado a respeito da mudança do sobrenome Esteves para Matraga (valendo-se de um viés simbólico para análise, por exemplo) e então começar a fazer valer o instante de análise da linguagem. Contudo, a pesquisadora mexicana acaba seguindo o roteiro esperado ao falar sobre a conduta violenta e mulherenga de Esteves, reportando-se ao momento em Augusto humilha tanto a moça Sariema (nomeação depreciativa) quanto o capiau que gostava dela.

El lenguaje inicia negando la existencia de “Matraga”, porque en la historia este nombre aparece al final, en el momento de la conversión del personaje: “Matraga no es Matraga, no es nada. Matraga es Esteves”. Este hombre al inicio se llama don Augusto Esteves y es violento, y por eso el estilo roseano lo hace aparecer fuerte y un tanto salvaje en el momento de participar en la subasta de dos mujeres de la vida galante.<sup>72</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 371).

Mais uma vez, focada na personagem e não propriamente na linguagem, Cuenca Figueroa fala sobre o comportamento tempestivo de Augusto Esteves, visto como *louco* pela esposa (Dionóra), visto como *desrespeitador* pelo seu braço direito (Quim Recadeiro), visto como *bicho pernicioso* pela maioria dos indivíduos do arraial do Murici (tendo sua persona comparada a animais peçonhentos ou repulsivos em certos trechos da narrativa).

Dando prosseguimento em seu estudo a respeito da linguagem em “A hora e vez de Augusto Matraga”, Cuenca Figueroa aborda o aspecto da violência — elemento que compõe a figura emblemática de Augusto Esteves, e, de certa forma, molda o Sertão —, comentando que a linguagem empregada por certos personagens na narrativa demonstra o poder a eles concebido, como é o caso de Esteves e o seu desafeto Major Consilva. Contudo, quebrando o encadeamento sintático, a pesquisadora, já no parágrafo seguinte, comenta que o estilo da escrita de Guimarães Rosa tende a nos apresentar uma linguagem particular, e que em “A hora e vez” temos uma linguagem de representatividade religiosa sobressaindo-se. Sem dar prosseguimento à relação entre a violência e a linguagem, a professora mexicana projeta seu olhar para o outro foco do conto, onde desponta o aspecto religioso.

De novo os negros samaritanos são mencionados no estudo da pesquisadora mexicana, falando que Esteves foi salvo por eles após ter sido humilhado e marcado à ferro quente pelo Major Consilva; e fazendo associações entre a cantoria da negra, o canto dos sapos e a aura de religiosidade que tomará conta da narrativa desse instante pra frente: “De aquí en adelante muchas palabras tendrán que ver con religión, arrepentimiento, lágrimas, es decir, un cambio

---

<sup>72</sup> O texto começa com uma frase que nega a existência de “Matraga”, porque na história esse nome aparece no final, no momento da conversão do personagem: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves”. Este homem no início [do conto] se chama Augusto Esteves e é violento, e é por isso que o estilo rosiano o faz parecer forte e um tanto ousado na hora de participar do leilão das duas mulheres da vida.

total de vida para Esteves”<sup>73</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 375).

Sabemos que após os aconselhamentos da velha preta, Augusto Esteves passa a se dedicar à oração e à privações, buscando encontrar um meio de ser perdoado por Deus, pois só assim haveria, então, a possibilidade de morrer minimamente em paz. Além da linguagem de caráter religioso, far-se-á presente a linguagem da Natureza através da descrição do lindo espaço do Sertão durante a caminhada de Augusto Matraga até o povoado do Tombador. Desta forma percebemos, alegoricamente, a mudança agindo gradativamente em Augusto Esteves, agora Augusto Matraga.

Em sua análise, Cuenca Figueroa comenta que a linguagem utilizada nesse momento da narrativa faz referência aos elementos populares do Sertão, quer seja por meio dos nomes das localidades mencionadas no decorrer do conto, ou ainda através da descrição da fauna e da flora desse espaço único: “En la descripción del viaje hasta llegar a Tombador, el lenguaje se refiere a los elementos populares del Sertón: nombres de lugares y el color de los paisajes que atraviesan”<sup>74</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 376). Comentar resumidamente os eventos do conto é o que a pesquisadora faz em seguida, explicando que o senhor Augusto passou anos vivendo de maneira pacata, até que um grupo de cavaleiros aportou na cidade, despertando-lhe o interesse.

A respeito da linguagem empregada por Guimarães Rosa nesse instante da narrativa, Figueroa chama atenção para o uso da *repetição* como mecanismo reforçador de algo a ser notado: a personalidade dos integrantes do bando de Joãozinho Bem-Bem, tal qual o conjunto de qualidades definidoras do próprio líder.

Después de pasar don Augusto por un periodo de cuestionamiento profundo, llegó a Tombador un grupo de hombres, descritos con repeticiones en el lenguaje. La descripción del jefe de ellos es detallada en su apariencia física, con un listado de epítetos en la creación de Guimarães Rosa, sin embargo, resalta el estilo roseano porque dentro de esa maldad, que puede estar significada por los dientes del jefe y su mirada, la sonrisa lo dulcifica porque es muy especial.<sup>75</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 378).

Assim como a vida animal e a vida vegetal do Sertão são indispensáveis nas narrativas rosianas (com suas cores, aromas, sonoridades, peculiaridades e especificidades); assim como

---

<sup>73</sup> “De agora em diante muitas palavras terão a ver com religião, arrependimento, lágrimas, isto é, uma mudança total de vida para Esteves”.

<sup>74</sup> “Na descrição da viagem até chegar ao Tombador, a língua refere-se aos elementos populares do sertão: nomes de lugares e a cor das paisagens que atravessam”.

<sup>75</sup> Depois de Dom Augusto passar por um período de profundo questionamento, um grupo de homens chegou ao Tombador, descrito com repetições de linguagem. A descrição do chefe deles é detalhada em sua aparência física, por meio de uma lista de epítetos, ressaltando o estilo rosiano, porque dentro da maldade do líder do bando, que pode ser entendida pelos dentes do chefe e seu olhar, o seu sorriso o suavizava, por ser muito especial.

a singularidade de muitas personagens transcende o aparentemente esperado nas histórias do escritor mineiro; os valentões e os jagunços também são representações emblemáticas do Sertão concebido por Guimarães Rosa em seus livros. E a representatividade desses personagens no espaço narrativo rosiano é mencionada por Figueroa ao comentar que “Estos personajes populares y sus cualidades serán los favoritos en el estilo roseano y llegarán a su esplendor en la novela *Gran Sertón: veredas*.” (FIGUEROA, 2014, p. 379). Em *Grande sertão: veredas* (1956) podemos ver em maior escala aquilo que já havia sido desenhando em *Sagarana* (1946), e que posteriormente apareceu em *Primeiras histórias* (1962) e outras obras do escritor mineiro — incluía-se aqui os volumes de *Corpo de baile*, publicado no mesmo ano de *Grande sertão: veredas* — : a figura do jagunço, do “fora da lei”, do valentão, dos homens destemidos que vivem no Sertão.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” temos duas forças representativas desse homem que se impõe no Sertão: Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem. De um lado temos o *valentão* amparado pelo poder econômico firmado pelas circunstâncias sociais (Augusto Matraga antes de sua derrocada), do outro lado temos o *jagunço* que infringe as normas instituídas pelo Estado, seguindo honradamente o código estabelecido pelas leis postas em vigor pelos seus pares (Joãozinho Bem-Bem).

Mesmo que sigam por caminhos distintos — aliás, no momento da narrativa em que o jagunço Joãozinho Bem-Bem surge, Augusto Matraga buscava meios pacíficos para se reconciliar com Deus e ter o seu perdão —, o que aproxima os dois personagens acaba sendo a violência e tudo o que tem relação com ela. O prazer pela violência sempre fascinou Augusto Matraga, e nesse instante do conto ela volta a tenta-lo. Mesmo que não tenha aceitado o convite do líder dos jagunços para se amadrinhar com seu bando, no fim do conto Matraga lança mão da violência para frear um ato de violência de Joãozinho Bem-Bem (ato justificado para honrar um de seus sequazes que havia sido assassinado covardemente, sem que tivesse tido a chance do combate justo). O que mais chama atenção nesse ato final de Augusto Matraga não é exatamente o uso da violência (mais uma vez), mas a maneira prazerosa com que faz uso dela. Infelizmente esses pormenores não foram detectados pelo radar da professora Zenaida no instante em que se voltou para a análise dos personagens da última história de *Sagarana*.

Ao discutir a linguagem utilizada em “A hora e vez de Augusto Matraga” e a sua relação com a descrição dos personagens do conto (relação que acabou unindo dois pontos que por uma escolha pessoal da professora seriam analisados individualmente: *personagem* e *linguagem*), Cuenca Figueroa, além de mencionar a *repetição*, comenta que a *metáfora* é um recurso

linguístico-literário bastante empregado por Guimarães Rosa:

La figura literaria preferida por el escritor para estos hombres sobresalientes es la metáfora, como en el caso de Flosino Capeta, de quien escribe: “un sujero cabeza de canoa”. Así como el nombre rítmico del jefe Juancito Bem Bem, la fuerza será una de las características sobresalientes de estos hombres. Zeferino “es un tipo macho y remacho” y Jurumiño se describe exclamativamente y de manera exagerada tal y como es en el estilo popular.<sup>76</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 380).

Antes de partir de Tombador, don Juancito invita a don Augusto a ir con ellos y le ofrece ayuda para cualquier problema que tenga, él no acepta, pero al pensar en la propuesta y su penitencia de pagar los pecados cometidos, el lenguaje de Guimarães Rosa se convierte en metáfora.<sup>77</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 381-382)

Outro uso de destaque para a *metáfora* em “A hora e vez de Augusto Matraga” pode ser percebido, segundo observação da pesquisadora, na relação subsistente entre a *linguagem* e a *paisagem* — mais uma vez havendo aqui o estabelecimento de relação entre dois tópicos que foram pensados para serem trabalhados em separado, como já mencionado no parágrafo anterior —, destacando a beleza da paisagem do sertão, seus animais e plantas, sons e aromas, propícios para a utilização de metáforas: “Pero si algo sobresale en el estilo de Guimarães Rosa es la hermosura de los paisajes en la construcción de las metáforas con los colores del Sertón y sus animales, así como los ruidos de éstos y los cantos”<sup>78</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 382). No desfecho de sua análise da linguagem presente no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, Cuenca Figueroa conclui falando sobre o emprego de metáforas animais para representar o comportamento das personagens Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga em meio à luta final, assim como fala sobre o uso de palavras no diminutivo, afirmando que “Cabe resaltar que hasta en palabras difíciles de convertir en diminutivos, Guimarães Rosa lo hace y va hacia la metáfora y los colores del cielo que se ve en el Sertón”<sup>79</sup>. (FIGUEROA, 2014, p. 390).

Logo após findar a análise dos 9 contos de *Sagarana* (e apresentar as referências bibliográficas utilizadas em sua pesquisa do primeiro livro de Guimarães Rosa), Cuenca

---

<sup>76</sup> A figura literária preferida do escritor para [descrever] esses homens notáveis é a metáfora, como no caso de Flosino Capeta, de quem ele escreve: “um sujeito cabeça de canoa”. Além do nome rítmico do chefe Joãozinho Bem Bem, a força será uma das características marcantes desses homens. Zeferino “é um cara macho e remacho” e Jurumiho é descrito como falador e exagerado, próprio do estilo popular.

<sup>77</sup> Antes de sair do Tombador, Dom Joãozinho convida Dom Augusto para acompanhá-los e oferece ajuda para qualquer problema que tenha. [Matraga] não aceita, mas ao pensar na proposta e na sua penitência em pagar pelos pecados cometidos, em linguagem metafórica utilizada por Guimarães Rosa.

<sup>78</sup> “Mas se algo se destaca no estilo de Guimarães Rosa é a beleza das paisagens na construção das metáforas com as cores do sertão e seus animais, bem como os ruídos destes e das músicas”.

<sup>79</sup> “Deve-se notar que mesmo em palavras difíceis de se transformar em diminutivos, Guimarães Rosa faz isso e vai em direção à metáfora e às cores do céu que é visto no sertão”.

Figuroa dá início ao estudo dos 21 contos do livro *Primeiras estórias*, obra publicada no Brasil no ano de 1962. Repetindo o mesmo movimento metodológico empregado no estudo dos contos de *Sagarana*, temos inicialmente o destaque para a investigação das *personagens* dos contos de *Primeiras estórias*, ficando dividido o estudo, aproximadamente, da seguinte maneira: quatro páginas para “As margens da alegria” [1]; três páginas para “Famigerado” [2]; três páginas para o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” [3]; uma página e meia para “A menina de lá” [4]; uma página e meia para “Os irmãos Dagobé” [5]; três páginas e meia para o conto “A terceira margem do rio” [6]; duas páginas para o conto “Pirlimpisquice” [7]; quatro páginas para “Nenhum, nenhuma” [8]; quase duas páginas completas para o conto “Fatalidade” [9]; duas páginas para “Sequência” [10]; quatro páginas para o conto “Espelho” [11]; um pouco mais que três páginas para “Nada e a nossa condição” [12]; quatro páginas para o “Cavalo que bebia cerveja” [13]; duas páginas para “Um jovem muito branco” [14]; quatro páginas para o conto “Luas de mel” [15]; três páginas para “Partida do audaz navegante” [16]; três páginas e meia para o conto “A benfazeja” [17]; quatro páginas para “Darandina” [18]; duas páginas e meia para “Substância” [19]; quatro páginas para “Tarantão, meu patrão” [20]; três páginas para o conto “Os cimos” [21].

Comparado com o número de páginas dedicadas à avaliação crítica dos contos de *Sagarana* (levando-se em comparação o momento em que a pesquisadora mexicana abordou o estudo das *personagens* da obra de 1946), percebemos que houve significativa redução de páginas no instante voltado para o estudo pormenorizado das personagens dos contos de *Primeiras estórias*. Tal “desequilíbrio” talvez tenha ocorrido em virtude de algumas das narrativas da obra de 1962 serem mais curtas do que aquelas apresentadas na obra de 1946.

Diante dessa mudança, respeitarei a ordem apresentada por Cuenca Figuroa (diferente do que fiz anteriormente quando tratei dos contos de *Sagarana*, onde a cada conto apresentei de uma só vez os três alicerces de exame selecionados pela professora Zenaida para o seu estudo dos elementos populares em Guimarães Rosa: a personagem, o espaço e a linguagem.), ou seja, primeiramente falaremos sobre as **personagens [A]** em cada um dos 21 contos de *Primeiras estórias*, para, então, tratarmos do **espaço [B]** e posteriormente da **linguagem [C]**.

Inicialmente, seguindo a cronologia das narrativas de *Primeira estórias*, Zenaida Cuenca Figuroa fala sobre o conto “As margens da alegria” lançando seu olhar analítico para o nível das personagens. Sinteticamente, comenta que o conto está dividido em cinco partes, e menciona que as crianças são personagens muito frequentes em Guimarães Rosa. Basicamente o conto fala sobre o processo de crescimento e aprendizagem vivenciado pelas crianças:

En este relato el personaje principal es un niño de pueblo a quien llevan a ver cómo se construye la gran ciudad. Este niño no tiene nombre. Considero que el proceso de aprendizaje que encierra el cuento es adecuado para cualquier niño. Los otros personajes son el Tío y la Tía, escritos con mayúsculas, quienes atienden solícitos al niño, lo que demuestra un ambiente de cuidados hacia la persona pequeña.<sup>80</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 419).

Na sequência, o trabalho da professora Zenaida se volta para o conto “Famigerado”, onde tece observações sobre o fato de existirem, nessa narrativa, personagens representantes do popular e do erudito. A imagem do popular e da pouca instrução está relacionada ao valentão Damázio, da família dos Siqueira; enquanto que o conhecimento e a cultura variada está nas mãos do personagem narrador, o boticário/médico de uma cidade interiorana.

Es evidente que los personajes centrales son opuestos. El médico utiliza su pensamiento para enfrentar la visita de este hombre, pues él es un erudito [...] Es el mismo Damazio quien informa de su comportamiento, cuando al final sufre un ligero cambio al aceptar un vaso con agua, después de saber que la palabra famigerado significa “importante, que amerita alabanza”. Al recibir la información del médico dice, marcando las oposición en las formaciones culturales: “–No hay nada como las grandezas machas de una persona instruida” [...] Agradeció, quiso apretarme la mano. Otra vez aceptaría entrar en mi casa. Oh, pues, Espoleó, se fue”.<sup>81</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 424-425).

O conto seguinte a ser analisado é “Sorôco, sua mãe, sua filha”, onde a professora explica estar focado na vida de três personagens populares e marginalizados em virtude da sua condição de pobreza, havendo ainda o agravante da saúde debilitada. Curiosamente, nesse instante voltado para as personagens, Cuenca Figueroa faz uso de uma citação de Beth Braith que fala sobre a marginalidade do espaço do sertão rosiano perante a realidade da civilização moderna. Penso que seria mais oportuno utilizar essa informação para o instante em que fosse abordar o tema *espaço* direcionado aos contos de *Primeiras estórias*. A pesquisadora mexicana finaliza falando que mesmo que aparentem ser personagens simples, trazem consigo tamanha complexidade.

---

<sup>80</sup> Nesta história, o personagem principal é um menino do interior que é levado para ver como uma cidade grande é construída. Esta criança não tem nome. Eu acredito que o processo de aprendizagem contido na história é apropriado para qualquer criança. Os outros personagens são Tio e Tia, escritos em letras maiúsculas, que cuidam da criança, demonstrando um ambiente de cuidado para a criança.

<sup>81</sup> É evidente que os personagens centrais são opostos. O médico, sendo um erudito, usa seu pensamento para enfrentar a visita deste homem [de aparência amedrontadora] [...]. É o mesmo Damazio que muda de fisionomia, quando no final [do conto] sofre uma ligeira mudança ao aceitar até um copo d’água, depois de saber que a palavra famigerado significa “importante, que merece louvor”. Quando recebe a informação do médico, diz ele, marcando a oposição nas formações culturais: “Não há nada como as grandes graças de uma pessoa culta” [...] Ele me agradeceu, ele quis apertar minha mão. Mais uma vez aceitaria entrar na minha casa. Oh, bem, esporeou, e foi embora.”

Em “A Menina de lá” — mais uma narrativa de *Primeiras estórias* a ser estudada pelo viés das *personagens* —, a professora Zenaida comenta a existência de personagens populares nessa estória, havendo destaque para uma personagem infantil. Sem desenvolver qualquer tipo de estudo pormenorizado ou exame crítico, limita-se em resumir o enredo do conto, como podemos ver a seguir:

“La niña de allá”

Aquí hay otro personaje infantil que vive con sus padres. Es una niña de tres años de nombre María a quien llamaban Ñiñiña. De acuerdo con el narrador, era “medio bobita”, tenía la cabeza grande, no se movía y hablaba sólo cosas extrañas. [...] Ñiñiña de pronto empezó a hacer milagros, al grado de curar a la madre o de hacer llover cuando hubo una sequía. Los otros personajes, incluyendo al narrador, están cerca de la niña. El padre, la madre y Tiantonia, quien cierto día regaña mucho a María. Otros personajes populares son “la doña, de lejos, que traía los panecillos de guayabate envueltos en la paja”. La niña había adivinado la llegada de esos panecillos. [...] Repentinamente, la niña enfermó y murió, y ese mundo perfecto de los padres y Tiantonia se desbarató: “La Madre, el Padre y Tiantonia se daban cuenta de que era lo mismo que si en cada uno de ellos se hubiese muerto una mitad”. La niña había adivinado hasta su muerte, [...] ahora era considerada por su familia Santa Ñiñiña.<sup>82</sup> (FIGUEROA, 2014, P. 427-428).

Partindo para “Os irmãos Dagobé”, a pesquisadora começa seu texto apresentando o enredo e os personagens do conto. Explica que três irmãos (Doricão, Derval e Dismundo) estão velando o corpo do quarto irmão, Damastor Dagobé, que havia sido morto por um jovem chamado Liojorge.

Após expor de forma sintetizada os acontecimentos da narrativa, a pesquisadora comenta que em “Os irmãos Dagobé” podemos perceber a ruptura com a tradição, pois ao invés de decidirem matar Liojorge por ter assassinado Damastor, os três Dagobé acordam que o ato de Liojorge foi legítimo, pois o fez para defender sua própria vida. Dessa forma, os irmãos agem de maneira racional, havendo assim a quebra de expectativa perante o esperado.

Son las voces de las personas que susurran o esperan la consecuencias normales en el actuar de los matones del Sertón las que conforman a los personajes populares centrales en el estilo de Guimarães Rosa, quienes esperan que reaccionen con furia por la muerte de su hermano y acaben con el

---

<sup>82</sup> “A menina de lá” Aqui está outro personagem infantil que vive com seus pais. Ela é uma menina de três anos chamada María, mas conhecida como Nhinhinha. Segundo o narrador, ele era “meio bobinha”, tinha cabeça grande, não se mexia e falava apenas coisas estranhas. [...] Nhinhinha, de repente, começou a realizar milagres, a ponto de curar a mãe ou fazer chover quando havia uma seca. Os outros personagens, incluindo o narrador, são próximos da garota. O pai, a mãe e Tiantonia, que um dia repreende muito Maria. Outros personagens populares são “uma senhora, de longe, que trouxe rolos de goiabada embrulhados em palha”. A garota adivinhara a chegada daqueles rolos. [...] De repente, a menina ficou doente e morreu, e aquele mundo perfeito dos pais e Tiantonia se desfez: “A Mãe, o Pai e a Tiantonia perceberam que era o mesmo como se em cada um deles metade tivesse morrido”. A menina tinha adivinhado até sua morte [...]; agora era considerada por sua família Santa Nhinhinha.

asesino justo después del entierro.<sup>83</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 429).

Agora temos um conto significativo a ser avaliado por Cuenca Figueroa. Trata-se de “A terceira margem do rio”, cuja dimensão simbólica é tamanha, fazendo com que existam múltiplas interpretações possíveis para esse conto. A pesquisadora inicia seu texto falando sobre a importância de “A terceira margem do rio”, e alerta seus leitores para devida atenção que deve ser tomada ao se analisar esse conto. Como de costume, começa resumindo a estória, e comenta a importância dos personagens do conto, como o pai, a mãe e o filho narrador, além mencionar a aparição de outros personagens (pouco relevantes) que surgem em momentos da narrativa.

Estamos diante do universo rosiano, repleto de personagens populares, e nesse conto especificamente o destaque para o filho-narrador, responsável por nos envolver com toda a força emocional do conto e suas simbologias. Contudo, mesmo havendo alertado seu leitor para importância desse conto e a atenção que ele demanda, limitou-se a pesquisadora em expor brevemente a estória, sem desenvolver qualquer tipo de comentário especulativo a respeito da intenção do pai, sua possível motivação para abandonar sua família para viver vagando no rio, ou o porquê da decisão final do filho e o seu infeliz falimento. Questionamentos relevantes que poderiam ter sido discutidos no tópico destinado a investigar as personagens, assim como debater sobre a relação entre os elementos localmente populares e aqueles de caráter universal presentes no conto.

Chegando em “Pirlimpisquice”, temos uma estória que mostra meninos empenhados com a montagem de uma peça teatral, sendo o narrador do conto uma dessas crianças. De pouca extensão, a avaliação crítica da professora mexicana para esse conto não vai além da descrição sucinta dos fatos narrados, havendo um mínimo de destaque para o personagem Zé Boné, pois o mesmo passará por um processo de transformação ao longo do conto:

Los personajes en este relato son 12 niños que participaron en la preparación de una obra de teatro. También hay varios curas a cargo de la educación de esos y otros niños. Uno de los participantes de la obra de teatro es el narrador del texto. De los alumnos que participarán en la obra de teatro destaca Zé Boné, quien sufrirá una transformación, ya que al inicio es el alumno tonto, pero al final salva la situación de emergencia que acontece.<sup>84</sup> (FIGUEROA,

---

<sup>83</sup> São as vozes das pessoas que sussurram ou esperam as consequências normais da ação dos valentões do sertão que compõem os personagens populares centrais do estilo de Guimarães Rosa. As pessoas esperam que [os Dagobés] reajam com fúria pela morte de seu irmão e acabem com o assassino logo após o funeral.

<sup>84</sup> Os personagens desta história são 12 crianças que participaram da preparação de uma peça de teatro. Há também vários padres encarregados da educação dessas e de outras crianças. Um dos participantes da peça é o narrador do texto. Dos alunos que vão participar da peça, destaca-se Zé Boné, que passará por uma transformação, já que no início do conto ele é o aluno tolo, mas no final se destaca em uma situação de emergência que acontece.

2014, p. 434).

No conto subsequente a ser examinado, “Nenhum, nenhuma”, temos em relevo um personagem vivenciando recordações da infância. São reminiscências de uma experiência emocional estranha de ser compreendida por aqueles que ainda não a vivenciaram (ainda mais uma em se tratando de uma criança), mas foi algo que mexeu significativamente com o personagem narrador ainda menino: amor e separação.

Cuenca Figueroa assinala o caráter sentimental do conto ao comentar sobre confusão emocional instada em uma criança após ver a separação de um casal de namorados em virtude da necessidade da jovem ter que se dedicar aos cuidados de uma idosa, acarretando na ruptura do namoro. No mais, a pesquisadora mexicana faz uma comparação entre a personagem velhinha do conto “Nenhum, nenhuma” com a personagem idosa Consuelo, presente em *Aura*, estória do escritor mexicano Carlos Fuentes, pois “en ambas obras, la joven no se va con el joven por cuidar a la viejita”. (FIGUEROA, 2014, p. 438).

“Fatalidade” é o nome do próximo conto de *Primeiras estórias* que mantém vívida a ideia permanente de que no Sertão as leis e a racionalidade podem ser transfiguradas em decorrência da urgência de um incidente insólito. No que tange as personagens (interesse de Zenaida Cuenca Figueroa nesse instante de seu trabalho), temos Zé Centralfe, o motivo maior do conto, cuja esposa é cobiçada por um valentão chamado Herculinão. Mesmo tomando a decisão de partir para outra cidade, o casal é seguido pelo malfeitor. Desesperado, Centralfe resolve pedir socorro ao delegado da cidade (misto de pensador e filósofo), que curiosamente encoraja o personagem principal do conto a tomar uma atitude drástica, matando à tiros o valentão Herculinão.

Por conseguinte vem o conto “Sequência”, apresentando uma situação que nos mostra que o destino pode vir a se cumprir por meios inusitados. Ao sair em busca de uma vaca recém comprada que havia fugido — ela escapou da fazenda Pedra, propriedade do seo Rigério, e seguia para seu antigo lar, a fazenda Pãodolhão, pertencente ao Major Quitério —, um dos personagens do conto (filho do seo Rigério) acaba sendo levado ao encontro da mulher pelo qual iria se apaixonar (uma das filhas do major Quitério). Tal situação acaba fazendo com que um acontecimento corriqueiro — a simples procura pelo animal foragido — acabasse se transformando em algo de maior significação dentro da estória do décimo conto de *Primeiras estórias*. Mesmo se questionando por que ainda estava atrás do animal, o personagem seguia inconscientemente a destinação que o conduziria ao amor. A importância da vaquinha é tamanha para o conto (e para a sorte do jovem), que Cuenca Figueroa a vê como personagem

principal:

La vaquita es protagonista porque es por su huida de la hacienda La Piedra, propiedad de don Rigeiro, que se detonan los acontecimientos narrados. Ante esta situación, el hijo menor de don Rigeiro se ofreció a encontrar a la vaca. Por tanto, la “Secuencia” es el ritmo que llevan animal y hombre para encontrarse finalmente en la hacienda del Mayor Quiterio, en donde está una joven de quien el muchacho se enamora. El joven que se decide a ir tras la vaquita representa al hombre del Sertón que se ha tomado el reto de agarrar a un animal que de cierta manera está perdido, por eso en el texto el tiempo que le lleva de uno a otro en los caminos del Sertón es importante.<sup>85</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 442).

O próximo conto posto em análise é “O espelho”, onde um narrador, valendo-se do monólogo, dialoga indiretamente com o leitor, fazendo-o refletir sobre as incongruências da realidade da vida. Tal expediente (a dialogia entre narrador e leitor) é muito empregado por Machado de Assis em suas narrativas, e também pode ser visto em outras estórias criadas por Guimarães Rosa, como em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, como menciona Figueroa: “Este cuento tiene características literarias atractivas para Guimarães Rosa: un relator en un monólogo, en donde hay otro escuchando pero que no dice nada o dice poco, como Ribolado, que cuenta su historia de yagunzo jubilado en *Grande Sertón: veredas* a alguien que sabemos que lo escucha.” (FIGUEROA, 2014, p. 443-444).

Ao apresentar o enredo do conto, Cuenca Figueroa esclarece se tratar de uma narrativa que aborda questões metafísicas, fazendo-nos refletir sobre momentos de nossa existência, algo que é representado metaforicamente cada vez em que vislumbramos nosso reflexo diante do espelho. As imagens refletidas nos fazem questionar quem de fato somos, mostrando-nos o quão difícil é nos encontrarmos na vida.

Chegando ao conto de número doze, intitulado “Nada e a nossa condição”, somos apresentados a um personagem chamado Tio Man’ Antônio, homem de poucas palavras, casado com Liduína, e pai de três filhas. Mais uma vez a história está centralizada em fatores locais que na realidade estão pautados em questões universais, como menciona Figueroa “El relato inicia encuadrando las cualidades del Tío, quien sufrirá cambios de acuerdo con lo que le pasa

---

<sup>85</sup> A vaquinha é a protagonista porque é por causa de sua fuga da fazenda Pedra, propriedade do senhor Rigério, que os eventos narrados têm início. Diante dessa situação, o filho mais novo do senhor Rigério se ofereceu para encontrar o animal desgarrado. Portanto, em “Sequência” é o ritmo que o animal e o homem levam para finalmente se encontrar na fazenda do Major Quitério, onde há uma jovem por quem o jovem se apaixona. O jovem que decide ir atrás da vaquinha representa o homem do sertão que assumiu o desafio de pegar um animal, que de alguma forma está perdido. É por isso que no texto o tempo, que o leva de um para o outro nas estradas do sertão, é importante.

en la vida, pero que enfocan la visión de un personaje local-popular hacia lo universal”.<sup>86</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 448). Personagem de espiritualidade e percepção do mundo muito superiores à compreensão das demais pessoas, Tio Man’Antônio é um homem sábio, que sofrerá transformações durante a vida, deixando, após sua morte não apenas bens materiais, mas sobretudo reflexões para aqueles que viveram consigo. Para Cuenca Figueroa, há uma crítica ao egoísmo humano presente no conto, pois aqueles que se beneficiaram de alguma forma em virtude dos atos de generosidade do personagem principal do conto, também tiveram desejos obscuros, desejando que Tio Man’Antônio sumisse de uma vez:

El Tío había planeado quedarse sin nada, aludiendo a una de las palabras que titulan el cuento. Los hombres que recibieron los beneficios en un primer momento se muestran sonrientes y gustosos, pero pasado el tiempo desean que el Tío se vaya de allí, lo consideran un loco. Así, Guimarães Rosa critica fuertemente la esencia humana en su parte egoísta.<sup>87</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 449-450).

Partindo para a análise das personagens de “O cavalo que bebia cerveja”, a pesquisadora mexicana esclarece que nesta narrativa — assim como em grande parte do universo criado por Guimarães Rosa — temos a presença de *seres de exceção*, personagens deslocados da racionalidade lógica. Para corroborar essa informação, vale-se do pensamento de Maria Theresa Abelha Alves, professora aposentada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O personagem em destaque se chama Giovânio, um italiano estranho que vivia sozinho com seus cachorros. A estória é contada por Reivalino Belarmino, um empregado de Giovânio que não suportava seu patrão excêntrico (mesmo tendo sido ajudado pelo italiano em algumas situações). Dentre os hábitos considerados fora dos padrões normais, o italiano tinha mania de não tomar banho e gostava de dar cerveja para o seu cavalo. Como de costume, em síntese, a professora Zenaida relata os eventos do conto, indo do mistério que envolve o italiano até o instante que Reivalino começa a se comover com a história do seu patrão. Por fim, com a morte de Giovânio, Reivalino acaba recebendo de presente a propriedade do seu patrão.

Por conseguinte, temos a análise do conto “Um moço muito branco”, tendo por destaque outro personagem fora do comum que vive entre as pessoas do Sertão. De aparência quase

---

<sup>86</sup> “A história começa enquadrando as qualidades do Tio [Man’Antônio], que passará por mudanças de acordo com o que acontece na sua vida, focalizando a visão de um personagem local-popular em direção ao universal.”

<sup>87</sup> Tio [Man’Antônio] tinha planejado ficar sem **nada**, aludindo a uma das palavras que intitulam a história. Os homens que receberam os benefícios, a princípio, estão sorridentes e felizes, mas depois querem que o Tio saia, pois o consideram um louco. Assim, Guimarães Rosa critica fortemente a essência humana em sua parte egoísta.

luminosa, o personagem principal desse conto é um ser estranho que surge na fazenda de Hilário Cordeiro. Literalmente um ser de luz, o moço que dá nome ao conto surge para transformar vidas, como demonstra a professora Zenaida:

Se sabe en el relato que al joven blanco le gusta el fuego, por lo que entre él y el negro José Kakende prendieron, en secreto, nueve fogatas. Finalmente, con la primera luz del sol al joven le salieron alas y se fue. Duarte murió de pena. Viviana continuó feliz. Hilario Cordeiro y otros extrañaban al joven. Por su parte, el ciego, personaje también misterioso, recibió “algo” del joven y platicó mucho con Kakende, porque ellos dos, los locos y raros, saben lo que pasó realmente, pero eso para el lector quedó en el misterio, porque así lo quiso Guimarães Rosa.<sup>88</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 456).

Após uma sequência de contos que apresentam seres excêntricos, surge “Luas-de-mel”, cujos personagens são essencialmente representações das pessoas simples que povoam o sertão mineiro, como comenta Figueroa: “Las costumbres y usos del Sertón son estilizados de tal manera en la escritura de Guimarães Rosa que las acciones se describen como si hubiera un plan en el que intervienen todos los personajes sertaneros que conforman la historia” (FIGUEROA, 2014, p. 458). Em meio às situações triviais da vida surgem acontecimentos incomuns que nos conduzem a experiências, até então, impensáveis. Tendo como pano de fundo essa premissa, o conto “Luas-de-mel” fala do relacionamento entre casais e as mudanças que podem acontecer inesperadamente.

Em “A partida do audaz navegante”, décimo sexto conto de *Primeiras estórias*, as crianças entram em cena novamente, tendo por destaque os primos Zito e Brejeirinha. Em sua análise do conto, a professora mexicana comenta os eventos da narrativa — que tem uma das meninas como narradora (Brejeirinha) — falando da importância das crianças nas histórias criadas por Guimarães Rosa, sem contudo desenvolver um estudo pormenorizado de cada personagem.

O conto seguinte é “A benfazeja”, protagonizado por uma mulher chamada Mula Marmela, vista como maldita, mas defendida pelo narrador, pois as coisas nem sempre são o que aparentam ser. A professora Zenaida comenta que nesta narrativa temos personagens populares pertencentes a uma esfera marginalizada da sociedade, tipo demais apreciado pelo escritor mineiro e incorporados em suas criações literárias.

---

<sup>88</sup> Sabe-se, na história, que o jovem branco gosta de fogo, então entre ele e o negro José Kakende, secretamente, acenderam nove fogueiras. Finalmente, com a primeira luz do sol, o jovem pegou asas e partiu. Duarte morreu de dor. Viviana continuou feliz. Hilario Cordeiro e outros sentiram a falta do jovem. Por sua parte, o cego, também misterioso, recebeu “algo” do jovem e conversou muito com Kakende, porque os dois, loucos e esquisitos, sabem o que realmente aconteceu, mas que para o leitor permanecia o mistério, porque Guimarães Rosa quis assim.

Estamos frente a personajes centrales populares marginales, es decir, no son la generalidad del Sertón, sino especímenes que le gustaban a Guimarães Rosa para incorporarlos en su creación literaria, porque con ellos podía reflexionar sobre las particularidades de la vida, como en el caso de la Mula Marmela.<sup>89</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 464).

Depois temos o conto “Darandina”, narrativa bem humorada cuja temática é a loucura. Aqui, não diferente da maioria das suas análises anteriores sobre as personagens de outros contos, a professora apenas condensa a narrativa, explicando que se trata da história de um homem que precisa de cuidados médicos por se encontrar em um estado de loucura aparente. Vendo-se em dificuldade por estar sendo perseguido após cometer um pequeno delito, o homem sobe em uma palmeira e tira as suas roupas. Além desse personagem intrigante, temos ainda um médico, um diretor, estudantes e curiosos. Não havendo de fato o desenvolvimento analítico das personagens, tudo acaba se voltando para o enredo. Brevemente é dito que o conto serve para que “el narrador reflexione sobre aspectos importantes de la vida”<sup>90</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 467), ou ainda “el autor reflexiona en torno al hombre y sus problemáticas humanas”<sup>91</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 470). Contudo, não é desenvolvido nenhum questionamento ou estudo sobre a condição humana a partir das atitudes do homem “louco” que em certo instante do conto recobra a sanidade, para logo depois perde-la.

A próxima estória a ser estudada a partir do viés das personagens é “Substância”. Trata-se de um conto que tem o amor como fator motivador, e personagens populares típicas do sertão se fazem presentes.

Esta historia de amor es especial porque relata las reflexiones del hombre mientras enfrenta la decisión de declarar su amor a la mujer. En el transcurso de ese tiempo los lectores logran conocer la historia y las características de los dos, clásicos personajes del Sertón, trabajadores, aunque de distintos niveles.<sup>92</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 471).

No mais, a professora Zenaida resume o enredo do conto “Substância” antes de partir para “Tarantão, meu patrão”, penúltimo conto de *Primeiras estórias*. Inicialmente, em seu

---

<sup>89</sup> Estamos diante de personagens centrais populares marginais, mesmo que não sejam a maior parte dos personagens do sertão, mas são exemplares que Guimarães Rosa gostava de incorporar em sua criação literária, pois a partir deles poderia refletir sobre as particularidades da vida, como é o caso da personagem Mula Marmela.

<sup>90</sup> “O narrador reflete sobre aspectos importantes da vida”.

<sup>91</sup> “O autor reflete sobre o homem e seus problemas”.

<sup>92</sup> Esta história de amor é especial porque relata as reflexões de um homem enquanto enfrenta a decisão de declarar seu amor a uma mulher. No decorrer desse tempo, os leitores conhecem a história e as características de dois personagens típicos do sertão, trabalhadores, ainda que de diferentes níveis.

estudo, vemos um paralelo sendo feito entre um personagem desse conto de Guimarães Rosa e o personagem central do romance *Dom Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). Em “Tarantão, meu patrão” estamos diante de mais um personagem que flerta com a loucura. Nas duas obras literárias temos personagens que vislumbram combater forças imaginárias. Cuenca Figueroa diz ainda que esta narrativa traz em sua composição um tanto de *humor e ternura*, além da participação de personagens representantes do espaço popular dos interiores do Brasil. Há também, evidentemente, o resumo do conto “Tarantão, meu patrão”, seguindo o mesmo modelo composicional das outras análises voltadas para o estudo das personagens.

Para finalizar o tópico dedicado às personagens, temos o estudo do conto “Os cimos”, narrativa relativamente curta, mas que curiosamente se divide em quatro momentos (tal qual capítulos): *O inverso afastamento*, *Aparecimento do pássaro*, *O trabalho do pássaro*, *O desmedido momento*. Ao término da leitura de *Primeiras estórias* chegamos à conclusão de que grande parte das estórias possuem crianças em destaque, o que não é diferente em “Os cimos”. Aqui, mais uma vez, uma criança desponta, mas ela não está sozinha, pois outro ser importante dentro do universo rosiano também aparece no conto: o animal. Em “Os cimos” o animal de importância significativa para os eventos do conto é um tucano, representação alegórica da esperança de cura da mãe do Menino. A respeito do tucano e sua relação com o personagem Menino, Cuenca Figueroa comenta:

En “Las cimas” también hay un personaje animal, un tucán, mientras que en “Los márgenes de la Alegría” era un pavo al que dieron muerte. En este último cuento, la pérdida parece ser la de la madre, porque lo llevan a la ciudad para alejarlo de la tristeza de verla enferma. Sin embargo, la madre no muere, pero el casi sentirla perdida lleva al niño, en palabras de Guimarães Rosa, a reflexiones y explicaciones de vida trascendentales.<sup>93</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 477).

Após finalizar o resumo do conto “Os cimos”, dá-se início, então, ao momento do livro da pesquisadora mexicana voltado para a investigação a *nível de espaço* das narrativas de *Primeiras estórias*.

Por princípio, a análise se volta para “As margens da alegria”, que como já sabemos é o primeiro conto do livro de 1962. A pesquisadora mexicana explica que o espaço em “As

---

<sup>93</sup> Em “Os cimos” há também um personagem animal, um tucano; enquanto que no conto “As margens da alegria” havia um peru, que foi morto. Nesta última história, a perda parece ser a da mãe, porque o levam [o menino] para a cidade para afastá-lo da tristeza de vê-la doente. Porém, a mãe não morre, mas sentimento de tê-la quase perdido leva a criança, nas palavras de Guimarães Rosa, a reflexões transcendentais e explicações da vida.

margens da alegria” é importante para a representação do estado emotivo da personagem, estabelecendo-se, quase sempre, de forma descritiva: “El espacio, como estado emotivo del personaje, se establece por medio de la descripción del entorno y, al igual que éste, se manifiesta en un proceso de degradación que al final del texto se restablece en un ascenso.”<sup>94</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 479).

Já no conto “Famigerado”, o conhecimento ganha contornos de afirmação do poder, podendo, em certos casos, superar em muito o poder estabelecido pela violência, quase sempre legitimador do *status quo* em diversas regiões interioranas do Brasil, não sendo diferente no Sertão e nas narrativas rosianas. Em se tratando de “Famigerado” os acontecimentos se desenrolam em uma localidade interiorana, cuja propagação do conhecimento institucionalizado não faz parte da construção do espaço. Assim sendo, aquele que detém o saber racionalizado pode ser visto como um ser literalmente excêntrico, como é o caso do personagem boticário, que será fundamental para a tomada de decisão do facínora Damázio. Brincar semanticamente com a palavra que dá nome ao conto é o que Guimarães Rosa faz de forma acertada, mostrando nessa narrativa que a palavra e a sabedoria podem ter um peso maior que a bala e a força, mesmo em espaços reconhecidamente dominados pela violência:

Las acciones se dan en pleno Sertón Brasileño, en una casa común de ese lugar; por tanto, las condiciones del espacio en este texto son muy específicas y tienen la finalidad de ubicar las acciones del personaje en un punto. Los espacios que se mencionan pertenecen al modelo lógico-lingüístico, apoyado en la carga semántica de los objetos que se indican como la casa, la puerta, la ventana, entre otras; esta cualidad semántica hace posible establecer una idea generalizada de lo que son el lugar y el ambiente a través de un conocimiento previo y/o la experiencia.<sup>95</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 482).

No conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Cuenca Figueroa explica que a representação do espaço popular se dá por intermédio do narrador quando “la descripción se establece a partir de aspectos lingüístico-semánticos que permiten omitir los detalles descriptivos, pues se construye a partir de lexemas que nombran objetos del mundo cotidiano, fácilmente identificables como coche, rieles, expreso, tren, cedros, entre otros”<sup>96</sup>. (FIGUEROA, 2014, p.484). Em “A menina

---

<sup>94</sup> “O espaço, como o estado emocional do personagem, é estabelecido através da descrição do ambiente e, como ele, se manifesta em um processo de degradação que no final do texto é restaurado em uma ascensão.”

<sup>95</sup> As ações acontecem em pleno sertão brasileiro, em uma casa comum daquele lugar; portanto, as condições do espaço neste texto são muito específicas e têm o propósito de localizar as ações do personagem em um ponto. Os espaços que são mencionados pertencem ao modelo lógico-lingüístico, suportado pela carga semântica dos objetos que são indicados como a casa, a porta, a janela, entre outros; Esta qualidade semântica torna possível estabelecer uma ideia generalizada do lugar e do ambiente por meio de um conhecimento prévio e / ou da experiência.

<sup>96</sup> “A descrição é estabelecida a partir de aspectos lingüístico-semânticos que permitem omitir os detalhes descriptivos, pois é construída a partir de lexemas que denominam objetos do mundo cotidiano, facilmente identificáveis como carro, trilhos, expreso, trem, cedros, entre outros”.

de lá”, a pesquisadora mexicana comenta que a descrição do espaço estabelece um caráter de imobilidade em torno da personagem.

Partindo para o conto “Os irmãos Dagobé”, vemos que o espaço do Sertão é um local condicionante para que atos de violência ocorram em virtude da possibilidade das leis serem transgredidas e novas leis serem impostas de acordo com a conveniência ou conforme o estabelecimento de códigos de conduta e de honra. Sobre a representação do espaço popular nesse conto de Guimarães Rosa, Cuenca Figueroa afirma que

En “Los Hermanos Dagobé” las características del espacio físico se crean a partir de un juego de claroscuros, propios de una escena de duelo. A diferencia de otros relatos con temática similar, en este el ambiente no se muestra con descripciones ni adjetivos emotivos; por el contrario, los objetos que construyen el entorno reflejan una sensación de frialdad e intriga, anunciando de esta manera el futuro desenlace.<sup>97</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 488).

A tensão do embate aparentemente inevitável vai sendo construída por meio da estruturação do espaço, juntamente com a certeza estabelecida no imaginário coletivo de que não haveria outro caminho senão o da vingança (pensamento fartamente alimentado pelos *causos* de violência ocorridos no sertão).

O próximo conto é “A terceira margem do rio”, onde o próprio título já nos dá uma pista de que há algo a mais, algo que vai além da mera percepção binária do espaço gerado pelo rio e captado pelos olhos: a existência de uma margem direita e de uma margem esquerda. Mesmo que esse conto possa ser interpretado das mais diferentes maneiras (perda da sanidade, vida e morte, busca existencial etc.), não podemos deixar de perceber que o espaço nesse conto acaba indo além dos limites do perceptível. Para a professora Zenaida, existem dois espaços em destaque em “A terceira margem do rio”, representados pela canoa e pelo rio. A canoa carrega consigo a imagem da imobilidade, de uma impossibilidade de alteração, de uma certeza estabelecida:

La canoa funciona como un aislante del entorno. La personalidad del personaje, reservada, sumisa e impasible crea un aislamiento en sí misma, en sentido emotivo, que se ve reflejada en la imagen de la canoa. El aislamiento natural del personaje se convierte en aislamiento físico que no comprende nadie y que trajo a la familia una incertidumbre que será parte de la vida de todos, especialmente de la del narrador.<sup>98</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 491).

---

<sup>97</sup> Em “Os irmãos Dagobé” as características do espaço físico são criadas a partir de um jogo entre o claro e escuro, típico de uma cena de luto. Ao contrário de outras histórias com um tema semelhante, este ambiente não é detalhado por meio de descrições emocionais ou pelo uso de adjetivos; pelo contrário, os objetos que constroem o ambiente refletem uma sensação de frieza e intriga, anunciando assim o resultado futuro.

<sup>98</sup> A canoa funciona como um isolante do meio ambiente. A personalidade do personagem, reservada, submissa e impassível cria um isolamento em si mesmo, num sentido emocional, que se reflete na imagem da canoa. O

Por outro lado, Zenaida explica que a imagem do rio denota a simbologia do fluir, da possibilidade de uma mudança, portanto, a representação da mobilidade “El río como figura, en este cuento refleja la regeneración constante, la movilidad”<sup>99</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 491-492), mesmo que curiosamente o personagem pai continue navegando no mesmo espaço, sem que haja a intenção de se deslocar para outras paragens. Desta maneira, a professora Zenaida afirma que o espaço em “A terceira margem do rio” pode ser determinado como sendo aberto (móvel) e fechado (imóvel).

Entrando no conto “Pirlimpisquice”, Zenaida Figueroa elucida a percepção do espaço popular como sendo comportador de dois aspectos: o topográfico (físico) e o dimensional (temporal). Em “Nenhum, nenhuma”, a pesquisadora discute acerca desse conto ser uma forma de representação memorial, e que portanto permitiria o entendimento de um espaço descrito ora de maneira superficial, quase estático; ora de forma descontínua, replicando o estranhamento diante do esforço de rememorar acontecimentos distantes do tempo presente. Já o espaço no conto “Fatalidade”, basicamente — assim como nas demais narrativas de *Primeiras estórias* —, encarrega-se de ser o ponto de desenvolvimento para os eventos que serão contados. Passando para o conto “Sequência”, vemos o característico espaço sertanejo, com sua paisagem interiorana muito apreciada pelo escritor Guimarães Rosa, com seus animais, plantas e toda gama de gentes capazes de serem transportadas para o espaço ficcional.

El espacio, al referirse al medio rural, está conformado a partir de nombres y adjetivos que dan cuenta de esta condición bucólica y en estrecha relación con las reses. Es decir, el espacio es el lugar donde vive la vaquita huidiza a la que van persiguiendo. La construcción del paisaje, por tanto, se lleva a cabo a partir de campos semánticos que varían de acuerdo con las necesidades del texto y se apoya en el recurso lógico-lingüístico de las dimensiones, gracias a las cuales es posible establecer los desniveles topográficos propios de una zona rural, como montes, barrancos, valles, entre otros. Si bien éstos en su misma estabilidad semántica se construyen a sí mismos sus características, el recurso dimensional permite incrementar o disminuir las extensiones.<sup>100</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 498).

---

isolamento natural do personagem torna-se um isolamento físico que ninguém entende e que trouxe para a família uma incerteza que fará parte da vida de todos, especialmente do narrador.

<sup>99</sup> “O rio, como figura nesta história, reflete regeneração constante, mobilidade”.

<sup>100</sup> O espaço, representativo do meio rural, é composto por nomes e adjetivos que dão conta dessa condição bucólica e de sua estreita relação com o gado. Ou seja, o espaço é o lugar onde vive a vaquinha que está sendo perseguida. A construção da paisagem, portanto, é realizada a partir de campos semânticos que variam de acordo com as necessidades do texto e se baseia no recurso lógico-lingüístico das dimensões; sendo possível estabelecer o desnível topográfico de uma área rural, como montanhas, ravinas, vales, entre outros. Embora estes, em sua mesma estabilidade semântica, sejam construídos de acordo com suas próprias características, o recurso dimensional permite aumentar ou diminuir as extensões.

Chegando em “O espelho”, Zenaida Figueroa explana que agora, nessa narrativa, não temos a mesma percepção de espaço como foi apresentada nos outros textos de *Primeiras estórias*, pois em “O espelho” não há propriamente a narração de ações, mas o desenvolvimento de ideias de caráter filosófico sendo levantadas pelo personagem que se vê diante de um espelho. Por meio de um monólogo, ideias sobre a compreensão do ser humano diante de sua existência são expostas ao longo do conto, onde o espaço se exprime pela materialidade das eventualidades da vida, juntamente com a abstração dos pensamentos em busca do autoconhecimento.

Partindo para o conto “Nada e nossa condição”, o espaço popular em destaque é o mesmo que compõem comumente tantas outras narrativas rosianas: o sertão. Aqui, o espaço acaba demonstrando o estado de espírito das personagens, como comenta a professora Zenaida “El espacio es central en este relato, ya que con él se simboliza el estado de ánimo de los personajes”<sup>101</sup>(FIGUEROA, 2014, p. 502-503). O personagem Tio Man’Antônio, ao tentar encontrar um sentido para sua vida após a morte da sua esposa, decide alterar o espaço ao seu redor. Contudo, o espaço volta a se modificar após a morte de Tio Man’Antônio, a partir do instante em que aqueles que o viam com desprezo passaram a vê-lo com olhos de encanto e certo temor, pois perceberam que Tio Man’Antônio era um ser ímpar e que o juízo de valores que eles tinham a respeito do protagonista era injusto, levando-os a temer um possível castigo divino perante tamanha falta.

Chegando em “O cavalo que bebia cerveja”, o conto seguinte, vemos que o espaço é representado por meio de adjetivações e pela descrição de características que desenharam o cenário da narrativa. Já em “Um jovem muito branco”, Cuenca Figueroa explica que o meio teria relação direta com o tempo cronologicamente estabelecido na narrativa, onde os ambientes são descritos de acordo com a sua real materialidade:

Este primer espacio, a pesar de que se mencionan edificaciones urbanas, se ubica en el entorno natural del Sertón, que rodea a una ciudad, segundo espacio claramente definido. En este primer plano de la descripción espacial la construcción narrativa se basa, igual que en otros relatos, en la mención del medio del Sertón brasileño.<sup>102</sup> (FIGUEROA, 2014, p.506).

No entanto, por se tratar de uma estória que ocupa o tempo da incerteza, um outro espaço

---

<sup>101</sup> “O espaço é central nessa história, já que simboliza o estado de ânimo das personagens”.

<sup>102</sup> Este primeiro espaço, apesar de mencionar a existência de edificações urbanas, está localizado no ambiente natural do sertão, que circunda uma cidade, um segundo espaço claramente definido. Neste primeiro plano da descrição espacial, a construção narrativa se baseia, como em outras histórias, na menção ao ambiente do sertão brasileiro.

também se faz presente no conto e merece ser mencionado: trata-se do espaço que, uma vez constatados fenômenos inexplicáveis à luz da razão, decompõe as convicções alicerçadas na lógica. “Creo que en este relato el espacio refuerza el mito de las apariciones de seres extraterrenales tan socorrido en las culturas populares como la del Sertón del Brasil”<sup>103</sup> (FIGUEROA, 2014, p.507), afirma a pesquisadora mexicana ao falar sobre os acontecimentos inescrutáveis que naturalmente se desembrulham dentro do universo do sertão rosiano.

A regularidade cartesiana já vista em outras análises focadas no espaço composicional dos contos de *Primeiras estórias* volta à tona quando Cuenca Figueroa comenta os eventos do conto “Luas de mel”. Em poucas linhas a pesquisadora deixa claro que o espaço em destaque (uma fazenda chamada Santa Cruz) é um local favorável para a difusão de comportamentos da cultura popular brasileira, assim como se torna o local propício para a manifestação expansiva de sentimentos amistosos:

En el relato el espacio refuerza la trama, ya que se enfoca en narrar costumbres populares de la cultura brasileña, llegando a la construcción de valores como el amor, la amistad o la lealtad, evidenciando cómo éstos se construyen en el Sertón que tanto amó Guimarães Rosa. El espacio es la tranquilidad de la pareja, ya que allí es donde se casan y donde acude el hermano de la novia, no para buscar problemas, sino para invitarlos a la hacienda de ellos.<sup>104</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 507).

É importante frisar que na construção espacial de “Luas de mel”, assim como em outras narrativas de *Primeiras estórias*, defrontamo-nos mais uma vez com a notável e intrigante constatação de que *é do nada é que as coisas acontecem*, ou seja, em nossas vidas poderemos vivenciar situações que, conforme a aparência, poderiam ser caracterizadas como sendo infrutíferas ou nada favoráveis. Contudo, para a nossa agradável surpresa, elas ultrapassam o alcance da percepção imediata, vindo-nos proporcionar uma experiência inestimável.

Chegamos então na análise espacial do 16º conto do livro *Primeiras estórias*. Cuenca Figueroa inicia o estudo de “A partida do audaz navegante” mencionando a existência de dois espaços: o espaço real e o espaço geminado do espaço real: “En ese texto se observan dos tipos de espacios, uno real, el espacio del relato, la casa en donde están las tres niñas con su mamá y su primo; y otro que están construyendo los personajes a manera de un espacio dentro de otro

---

<sup>103</sup> “Acredito que nesta história o espaço reforce o mito da aparição de seres extraterrestres, tão comum em culturas populares como a do sertão do Brasil”.

<sup>104</sup> Na história o espaço reforça o enredo, centrado em narrar os costumes populares da cultura brasileira, chegando à construção de valores como amor, amizade ou lealdade, evidenciando como estes se constroem no sertão que Guimarães Rosa tanto amou. O espaço é a tranquilidade do casal, pois é aí que eles se casam e para onde vai o irmão da noiva, não para procurar problemas, mas para convidá-los a ir para a sua fazenda.

espacio, como las cajas chinas o las muñecas rusas.”<sup>105</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 508). Assim sendo, enquanto o primeiro espaço está ancorado nos acontecimentos da realidade, nos fatos pertencentes ao plano do que existe realmente; o segundo espaço transita entre pontos determinados pela imaginação das crianças que inventam estórias.

O conto seguinte se chama “A benfazeja”, e Cuenca Figueroa comenta de forma breve, em meio à explicação do enredo, que o espaço será aquele em que a personagem errante Mula Marmela irá transitar durante as dez páginas do conto é o ambiente popular. Diferente do conto anterior, onde o espaço é mais abrangente, em “Darandina” os eventos se desenrolam em um local específico e inusitado: precisamente uma palmeira estabelecida no meio de uma praça. É trepado nessa planta palmatiforme que o um dos personagens do conto nos leva sutilmente a refletir a respeito da compreensão entre o que de fato é loucura e o que realmente é sanidade. Sem deixar de explicar o enredo do conto, Cuenca Figueroa afirma, sem qualquer dúvida, que a palmeira é um elemento fulcral dentro da construção do espaço de “Darandina”:

La palmera, espacio preciso del relato, sirve también para nombrar a quien se le llama “el hombre empalmerado”, mientras que ella misma no actúa, sino que sólo funciona como soporte del hombre ante la mirada de una multitud de curiosos. <sup>106</sup>(FIGUEROA, 2014, p. 512).

De uma forma bem humorada, os acontecimentos ocorridos em “Darantina nos conduzem a questionamentos como o que de fato determina a condição da loucura? Ou ainda, quem são propriamente os loucos nessa vida? Tal qual Simão Bacamarte no desfecho de “O Alienista” (1882), de Machado de Assis (1839-1908), o conto “Darandina” nos faz pensar que nem todas as certezas estão de fato certas, pois em meio à insanidade do personagem endoidecido, há mais lucidez do que deveria haver em muitas das pessoas que estão acompanhando ao pé da palmeira e teorizando a respeito do incidente.

Restando mais três contos a serem estudados à nível espacial, temos então o antepenúltimo, chamado “Substância”, em que os acontecimentos se passam em uma fazenda e também em uma plantação de mandioca. O espaço do trabalho (a plantação) é destacado pela professora Zenaida como sendo o local em que o amor irá se solidificar entre os personagens do conto: “Este lugar de trabajo también será el espacio donde inicie y se consolide el amor

---

<sup>105</sup> “Neste texto podemos ver dois tipos de espaços, um real, o espaço da história, a casa onde as três meninas estão com sua mãe e primo; e outro que está construindo os personagens na forma de um espaço dentro de outro espaço, como caixas chinesas ou bonecas russas.”

<sup>106</sup> A palmeira, o espaço preciso da história, serve também para nomear aquele que chamarão “o homem empalmerado”, uma vez que a palmeira não atua, mas serve como suporte para o homem diante dos olhos de uma multidão de espectadores.

entre María Exita y Sionesio.”<sup>107</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 514). O penúltimo conto se chama “Tarantão, meu patrão...”, onde claramente há uma relação de proximidade com o romance *D. Quixote*, como já foi mencionado no tópico dedicado ao estudo das personagens. Assim como o personagem de Cervantes conduz sua trajetória pela Mancha, o personagem de Guimarães Rosa faz sua travessia pelo Sertão, sendo o ambiente popular o espaço que os rodeia.

En este relato, con una clara relación intertextual con el Quijote de Cervantes, en algunos momentos los espacios en donde actúan los personajes recuerdan el texto del español Así como el Quijote caminó por La Mancha, Tarantón caminó por el Sertón y se comportaba como un valiente, aunque ciertas actitudes del viejo provocan risa.<sup>108</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 515).

O último conto de *Primeiras estórias*, “Os cimos”, traz mais uma vez o espaço popular como ambiente desenvolvidor do amadurecimento. Cuenca Figueroa comenta que o espaço das narrativas de *Primeiras estórias*, por mais que seja o mesmo (o sertão), nos agracia com variantes simbólicas que se alteram e por vezes retornam. Em “Os cimos”, a modificação do espaço tende por influenciar o estado de espírito do personagem (fenômeno já percebido em outros contos do mesmo livro), como explica a professora mexicana no trecho que segue:

El espacio juega un papel muy importante en el relato, pues a través de sus modificaciones influye en la emotividad del personaje. El primer escenario es la partida hacia el lugar donde se está construyendo la gran ciudad, por lo que la presencia de la naturaleza aparece como elemento distractor y hace referencia a la condición vital, tal como es la propuesta del Sertón vivo que hace el escritor.<sup>109</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 517).

Chegamos então na parte final do livro *Estilización de elementos populares em relatos de João Guimarães Rosa*, momento em que os contos de *Primeiras estórias* serão investigados a partir da linguagem e a sua relação com os elementos populares.

Antes de abordar os contos da obra de 1962 sob a perspectiva da linguagem, a pesquisadora explica que por mais que *Primeiras estórias* seja uma obra mais concisa (se comparada com *Sagarana*), suas narrativas apresentam complexidade, e conseqüentemente a

---

<sup>107</sup> “Este local de trabalho será também o espaço onde o amor entre Maria Exita e Sionésio começa a se consolidar”.

<sup>108</sup> Nesta história, com uma clara relação intertextual com o Quixote de Cervantes, em alguns momentos os espaços onde os personagens agem lembram o espaço do texto do escritor espanhol, assim como Don Quixote caminhou pela Mancha, Tarantão caminhou pelo sertão e se comportou como um homem valente, embora certas atitudes do velho provoquem o riso.

<sup>109</sup> O espaço desempenha um papel muito importante na história, porque suas modificações influenciam na emotividade do personagem. A primeira etapa é a partida para o lugar onde a grande cidade está sendo construída, de modo que a presença da natureza aparece como um elemento distrator e se refere à condição vital, como é a proposta do sertão vivo criado pelo escritor.

presença marcante da linguagem peculiar empregada por Guimarães Rosa em sua literatura. Contudo, em suas 397 páginas, *Sagarana* nos mostra estórias de grande valor literário, como a própria recepção crítica já apontou — a exemplo podemos citar os contos “O burrinho pedrês”, “São Marcos”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Assim como em *Primeiras estórias*, em *Sagarana* o uso da linguagem estilizada se faz de forma acertada, já apontando para o que viria a ser apresentado em obras futuras. Portanto, não devemos crer que *Sagarana*, por ser oficialmente a primeira incursão literária de Guimarães Rosa, deva ser vista como uma obra de pouca maturidade inventiva e linguística. Aliás, um tanto do universo e da mitologia que viriam a ser apresentados em *Grande sertão: veredas* e em outros livros do escritor mineiro já ganhava forte identidade em *Sagarana*.

Retornando (pela terceira vez) para “As margens da alegria”, Cuenca Figueroa introduz seu estudo pincelando o enredo (procedimento realizado praticamente em todos os momentos em que abordou os 21 contos de *Primeiras estórias* sob o viés do espaço, das personagens e da linguagem), a pesquisadora menciona que esse conto tem a perda como tema e que, além do emprego de aliterações e a ausência de nomes próprios (os personagens serão reconhecidos pela nomeação parental), há o uso da metáfora para designar a natureza representando simbolicamente o estado emocional do menino personagem do conto.

Todavia, a força da linguagem irá se impor em “Famigerado”, cujos eventos estarão concentrados na elucidação do significado da palavra que nomeia o conto, causa inarredável para Damázio. Nas cinco páginas de análise dedicadas ao conto “Famigerado”, muito do que se vê são menções ao enredo, referência ao estudo da professora Beth Braith sobre a linguagem empregada nas obras rosianas, além da descrição comportamental do jagunço Damázio. Quanto à linguagem e sua relação com elementos populares, Cuenca Figueroa faz notar a utilização de adjetivos, repetições, assim como a descrição da maneira peculiar com que o valentão faz uso da linguagem popular, uma vez que o mesmo não possui quase que nenhuma instrução.

Pone tanto énfasis en el lenguaje que es central la manera en que habla Damazio, hombre del Sertón, cuyas palabras poco entiende el médico; sin embargo, los elementos del lenguaje (entonaciones, silencios) ayudan a la comprensión, es decir, se necesita observar el performance que conlleva el mundo oral, para hacerlo nuestro; en este caso primero del escritor y luego del lector.<sup>110</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 527).

---

<sup>110</sup> Por tanta ênfase na linguagem é central para a maneira como Damazio, um homem do Sertão, fala, cujas palavras o médico entende pouco; no entanto, os elementos da linguagem (entonações, silêncios) ajudam no entendimento. Portanto, é necessário observar a actuação que o mundo oral acarreta, para o fazer nosso; neste caso, primeiro do escritor e depois do leitor.

Por outro lado, percebemos que o personagem possuidor do conhecimento categórico (podemos inferir que ele seja um médico ou algo similar, pois o texto não deixa inteligível sua profissão) nos é apresentado como mais uma exceção admirável dentro no espaço do sertão, onde a aplicação da violência costuma sobrepujar o discurso resguardado no conhecimento enciclopédico e gramatical. Em “Famigerado”, Guimarães Rosa instaura um estado de tensão ininterrupto — uma sobrecarga contida que ameaça romper-se a qualquer instante —, ao mesmo tempo que o leitor irá perceber a expressão de uma comicidade irônica rondando solenemente os atos do conto. Inconscientemente a vida do “homem do governo” está nas mãos do médico, uma vez que o significado da palavra *famigerado* é a chave para a ativação da atitude que Damázio irá tomar: sendo uma palavra difamatória, a morte estará decretada; caso contrário, salvação para o funcionário do governo.

Todavia, por temer pela sua própria vida (pois não sabia ao certo se haviam feito intriga usando seu nome), o médico explica para o jagunço que *famigerado* se trata de uma palavra que não carrega consigo qualquer tipo de ofensa. No entanto, ao pesquisarmos em um dicionário o significado da palavra *famigerado* iremos constatar que a mesma possui duas interpretações, cabendo usá-las de acordo com o contexto em que forem empregadas. Portanto, há um significado de caráter positivo, conforme o médico explicou para o jagunço; e outro significado de aspecto negativo, cujo sentido atribuí má fama a outrem.

Entrando em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a pesquisadora chama atenção para o emprego estilístico da metáfora, quando na narrativa temos a designação do vagão com grades do trem como sendo semelhante ao aprisionamento do quarto do manicômio, destino da mãe e da filha de Sorôco, as duas personagens loucas desse conto:

En el primer párrafo encontramos la comparación del carro con la cárcel, haciendo alusión al lugar adonde van las mujeres: “las ventanas de rejas, como en la cárcel, para los presos”. Se siente en la descripción metafórica del carro la tristeza del hombre que se despide de sus seres queridos y hay también crítica social. (FIGUEROA, 2014, p. 528)<sup>111</sup>

A tristeza é o sentimento que dará o tom do terceiro conto de *Primeiras estórias* — condição psicológica presente em outras narrativas desse livro —, e os momentos em que prevalece o estado de melancolia podem ser notados na solidão de Sorôco (mesmo recebendo o amparo de moradores), que já havia perdido sua esposa e agora, mais uma vez impotente,

---

<sup>111</sup> No primeiro parágrafo encontramos a comparação do vagão com a prisão, fazendo referência ao local onde as mulheres vão: “as janelas com barras, como na prisão, para os presos”. Sente-se na descrição metafórica do vagão a tristeza do homem que se despide de seus entes queridos, e também a crítica social.

vivenciava o vazio pela partida da sua velha mãe e da sua única filha; da mesma forma como a tristeza se mostra por meio da sensibilidade musical e da sonoridade presentes no conto, onde a canção entoada pela loucura adentra os ouvidos e preenche Sôroco de dor e solidão (de tal modo como o leitor pode experienciar, indiretamente, tamanha dor). Importa lembrar que assim como a tristeza, a loucura é outro tema que recebe tratamento especial em *Primeiras estórias*, e está presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

O conto seguinte a ser analisado sob a ótica da linguagem se chama “A menina de lá”, cuja representação do popular está marcada pela oralidade. Cuenca Figueroa explica que a fala oral transportada para a literatura é uma característica rosiana, como podemos ver nesse comentário: “Además, es muy interesante esa manera oral de expresarlo, aderezada con repeticiones de palabras. De esta manera lo popular, que se muestra en la oralidad, se introduce en lo profundo de la propuesta literaria roseana.”<sup>112</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 532). Além da constatação de marcas da oralidade (representada no conto pelo uso das repetições), a pesquisadora finaliza seu texto citando que mais uma vez não temos a utilização de nomes próprios (como ocorrido em “As margens da alegria”), e destaca a utilização do diminutivo e superlativos para descrever o mundo infantil, próprio da personagem criança.

Como podemos darnos cuenta, este simbolismo tiene mucho de lo que constituye el estilo de Guimarães Rosa. Finalmente la niña es enterrada como lo deseó. Cabe resaltar que en el lenguaje de este texto no hay nombres propios; como sucede en otros de Primeras historias, se opta por colocar la mayúscula en Padre, Madre y Tiantonia, así como en Ñiñiña. También cabe destacar el uso del diminutivo y de los superlativos, para llamar la atención del mundo infantil de la niña, así como sus cualidades.<sup>113</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 535).

Importa explicar que há sim a utilização de nomes próprios em “A menina de lá”, como podemos constatar nesse trecho inicial do conto: “E ela, menininha, por nome **Maria**, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes” (ROSA, 1972, p. 20); temos ainda a engenhosa composição do nome da personagem **Tiantônia**, criada por meio da contração do substantivo feminino *tia* mais o nome próprio *Antônia*.

---

<sup>112</sup> “Além disso, é muito interessante o modo oral de se expressar, temperado com repetições de palavras. Desta forma, o popular que é representado pela oralidade é introduzido na profundidade da proposta literária roseana”.

<sup>113</sup> Como podemos ver, esse simbolismo tem muito do que constitui o estilo de Guimarães Rosa. Finalmente a garota é enterrada como desejava. Deve-se notar que na linguagem deste texto não há nomes próprios; como acontece em outros de *Primeiras histórias*, decide-se colocar a letra maiúscula em Pai, Mãe e Tiantonia, bem como em Nhinhinha. Também digno de nota é o uso de diminutivo e superlativos, para chamar a atenção para o mundo infantil da criança, bem como suas qualidades.

No mais, vale mencionar que ao se utilizar de um sistema linguístico, o autor de um texto emprega as palavras com a finalidade de transmitir informações (mesmo que alegoricamente) para que o receptor possa decodificá-las. No conto “A menina de lá”, desde o título já somos levados a fletir sobre a existência de Nhinhinha em um espaço de contraposição, ou seja, o “lá” e o “cá”. O “cá” podemos interpretar como sendo o espaço terreno — representado pela localidade chamada Temor-de-Deus, situada atrás da Serra do Mim, e tudo mais que esteja em consonância com a realidade material da menina —, enquanto que o “lá” é a imagem que concebemos do mundo espiritual — simbolizado pelas palavras *arco-íris*, *estrelinha*, *céu* etc. Diante dos acontecimentos estranhos que ocorrem no conto, somos levados a crer que a excêntrica Nhinhinha não é uma criatura desse mundo, como o título prevê.

Seguindo para o próximo conto, a professora Zenaida introduz seu estudo da linguagem de “Os irmãos Dagobé” falando da força do nome dos irmãos, todos iniciados com a letra “D” (Damastor, Derval, Doricão e Dismundo) e menciona a curiosidade de que o jagunço Damázio, do conto “Famigerado”, também tem o seu nome iniciado pela letra “D”. Em se tratando do estudo da linguagem, seria interessante a professora ter mencionado que o nome dos irmãos carrega consigo musicalidade produzida pela assonância. Prosseguindo sua análise da narrativa (não exatamente focando no estudo da linguagem), a professora fala sobre a descrição do velório e expõe para seus leitores quem são os Dagobé e porque são tão afamados naquela região. Ainda evidenciando o enredo, Cuenca Figueroa lembra que pelo fato dos irmãos serem extremamente violentos, todos na região acreditavam que iriam matar Liojorge para vingar a morte de Damastor, o líder do bando. Acontece que no decorrer da narrativa começamos a perceber que os três irmãos mais novos não estavam mais satisfeitos com a vida de violência, e que a morte do irmão mais velho acabou sendo oportuna para a possibilidade de mudança. Ao término do conto temos a chuva, que simbolicamente podemos interpretar como elemento que irá lavar as almas, como se estivesse limpando o passado, trazendo a mudança para os três Dagobé e para o jovem Liojorge. Sobre o desfecho do conto, comenta Zenaida:

[A]l final los hermanos dejan ir al hombre que mató a Dagobé y ellos deciden irse a vivir a una “ciudad grande”. Considero que con esta decisión de sus personajes, Guimarães Rosa mezcla el mundo popular con la erudición de las grandes ciudades, y además coloca a sus personajes en una posición de vanguardia al dejar el mundo violento que les había impuesto el hermano, pues en el relato se deja entrever que él era el culpable de que ellos fueran valentones; además, se menciona que aquél había dejado dinero, suponemos que el suficiente para que ellos iniciaran de nuevo en otro lugar. En el final la palabra lluvia —que había sido un Leitmotiv en el desarrollo de la historia— ahora aparece con otros significados: “El entierro estaba acabado. Y otra lluvia

empezaba”.<sup>114</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 540).

Agora o foco da pesquisadora será um dos contos mais famosos de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, a ser analisado considerando o uso da linguagem. Ao falar sobre a predileção de muitos leitores por esse conto de *Primeiras estórias*, Cuenca Figueroa referencia o pensamento do estudioso uruguaio Emir Rodriguez Monegal, que evidencia o processo criativo de Guimarães Rosa, mencionando o caráter transcendental que permeia esse conto — como sabemos, um assunto tratado com propriedade em tantas outras narrativas produzidas pelo escritor mineiro, que nos mostra uma dimensão que se opõe aos dados meramente empíricos.

Indubitavelmente compreendemos que o rio é essencial para os eventos do conto, tornando-se, porventura, o principal objeto de atenção da recepção crítica, graças à tentativa de compreender quais seriam os atributos insondáveis capazes de desencadear mudanças irreversíveis na vida do personagem “pai”, e posteriormente no personagem “filho”. Todavia, não podemos esquecer da importância dessas duas figuras humanas, pois é o ato incompreensível de abandonar sua família e se lançar rio à dentro — sem, com efeito, se ausentar das proximidades da casa de seus familiares — que suscita no filho a incessante busca pelos propósitos do seu pai. Sobre “A terceira margem do rio”, Cuenca Figueroa tece o seguinte comentário:

Estamos ante un texto que maneja figuras complejas y opuestas, las cuales, sin embargo, le dan un sentido especial, por la fijación que tiene el hijo por la decisión del padre, porque recordemos que él está narrando desde los hechos consumados y, sobre todo, intentando descubrir por qué el hombre decidió abordar esa canoa para siempre, en el misterio de la muerte.<sup>115</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 543).

Perante a pujança do rio, seu caráter simbólico não poderia deixar de ser mencionado pela professora, assemelhando-o à perpetuidade, à eternidade. Além da representatividade do rio, evidencia-se em “A terceira margem do rio” a reunião de elementos linguísticos que

---

<sup>114</sup> Ao fim, os irmãos soltam o homem que matou [Damastor] Dagobé e decidem ir morar numa “cidade grande”. Eu acho que com essa decisão dos personagens, Guimarães Rosa mistura o mundo popular com a erudição das grandes cidades, e também coloca seus personagens em uma posição de vanguarda, deixando o mundo violento que o irmão lhes impôs, porque a história deixa vislumbrar que ele era o único culpado por eles serem valentões; Além disso, é mencionado que ele tinha deixado dinheiro, supomos que o suficiente para eles começarem de novo em outro lugar. No final, a palavra chuva — que havia sido um *Leitmotiv* no desenvolvimento da história — agora aparece com outros significados: “O enterro foi concluído. E outra chuva começou”.

<sup>115</sup> Estamos diante de um texto que lida com figuras complexas e opostas, que, no entanto, lhe dão um significado especial, por causa da fixação da criança na decisão do pai, porque lembramos que ele está narrando um fato consumado e, acima de tudo, está tentando descobrir por que seu pai decidiu ficar naquela canoa para sempre, no mistério da morte.

transitam entre o popular e o erudito, estilisticamente uma característica que se sobressai na escrita de Guimarães Rosa, despontando aos olhos da crítica latino-americana, que por vezes mira unicamente nesse aspecto: “El texto se sella con ritmo, palabras conocidas, términos literarios, es decir, otra vez mezclando lo popular y lo erudito.”<sup>116</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 545).

Passando para o conto “Pirlimpsiquice”, Zenaida Cuenca Figueroa inicia sua análise explicando para os seus leitores o sentido do título do conto. Para realizar tal tarefa, utiliza-se do livro *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), importante trabalho na área lexicológica e linguística dos estudos rosianos, elaborado pela pesquisadora Nilce Sant’Anna Martins, que organizou sob a forma de dicionário praticamente todo o conjunto de vocábulos utilizados por Guimarães Rosa em suas obras, esclarecendo muitas ocorrências vocabulares que causam, pela novidade, admiração e estranheza no público leitor.

Desde el título de este cuento se está creando, inventado, porque del original “Pirlimpsiquice”, se presume, de acuerdo con Nilce Sant Anna, en *O léxico de Guimarães Rosa*, que esta palabra puede surgir del polvo mágico llamado “pirlimpimpim”, utilizado por el escritor de literatura infantil brasileño Monteiro Lobato, más el radical “psico” y el sufijo “ice”, que crean un término lúdico, que sugiere fantasías, fenómenos psíquicos o extraños.<sup>117</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 546).

Desse modo, a palavra pirlimpsiquice seria a junção de duas palavras: pirlim+psiquice. A primeira palavra, pirlim, nos transporta para o universo da obra infanto-juvenil *O sítio do Picapau Amarelo* (publicada entre os anos de 1920 e 1947), criação do escritor paulista Monteiro Lobato (1882-1948). Nesse espaço fantástico do Sítio, mitologia greco-latina, lendas populares do folclore brasileiro, e toda sorte de elementos pitorescos se misturam na imaginação de Monteiro Lobato, dando vida a uma gama de personagens que marcaram gerações de leitores brasileiros. Dentre as coisas extraordinárias que permitidas nesse universo fora do comum, temos o pó de pirlimpimpim, substância mágica dotada da capacidade de tele transportar todos que a utilizarem.

Portanto, a palavra Pirlim é uma redução do corpo fônico da palavra Pirlimpimpim, passando a funcionar como sinônimo da palavra primitiva. Em se tratando da segunda palavra, psiquice, temos psique, que significa alma, mente (por oposição a corpo), acoplada ao sufixo

---

<sup>116</sup> “O texto finaliza ritmado, contendo palavras populares, termos literários, isto é, misturando novamente o popular e o erudito”.

<sup>117</sup> O título original desta história, “Pirlimpsiquice”, é uma palavra inventada [por Guimarães Rosa], e que segundo Nilce Sant Anna em *O léxico de Guimarães Rosa*, pode ser uma referência à poeira mágica chamada “pirlimpimpim”, usada nas histórias do escritor infantil brasileiro Monteiro Lobato, mais o radical “psico” e o sufixo “ice”, que criam um termo lúdico, que sugere fantasias, fenômenos psíquicos ou estranhos.

ice, entendido como a condição para ser algo. Tomando essas informações, podemos inferir que a capacidade imaginativa criadora seria vital para a construção da parte imaterial do homem, ou seja, propriedades que determinam a essência do espírito do ser se constituindo a partir da criatividade principiada na infância. Contudo, a explicação da relação do título com o enredo não é desenvolvida pela professora Zenaida, apenas comentando que o significado do título é uma invenção da linguagem.

Para os contos “Nenhum, nenhuma” e “Fatalidade” — desconsiderando a explicação dos eventos que sustentam cada um dos contos, recurso largamente utilizado e repetido pela professora a cada nova análise —, teremos menção ao uso de neologismos, da prosopopeia e do diminutivo como marcas estilísticas relacionadas ao emprego da língua portuguesa no conto “Nenhum, nenhuma”; e em “Fatalidade” há registro do uso poético da linguagem e do emprego de onomatopeias, como podemos constatar nos trechos que seguem (o primeiro referente ao conto “Nenhum, nenhuma” e o segundo cita “Fatalidade”):

La definición estilística de la vejez en la escritura de Guimarães Rosa es un placer para la lectura, así como la definición de la vida misma, las cuales están contenidas en “Ninguno, Ninguna”; otra vez los diminutivos endulzando el texto, el neologismo presente y el viento actuando casi como ser humano.<sup>118</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 556).

En el momento de la ejecución de Herculianón sale a flote el lenguaje florido en onomatopeyas y exclamaciones, definiciones de la vida que sólo hace el hombre del Sertón que ha cobrado su honor por la vía de la muerte en un duelo que nos hace recordar algunos relatos contenidos en *Sagarana*.<sup>119</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 561).

Chegando no conto “Sequência”, momento em que estamos tecnicamente na metade do livro *Primeiras estórias*, Cuenca Figueroa fala a respeito do emprego efetivo do estilo rosiano que pode ser percebido pela linguagem poética e pela utilização de neologismos, além do jogo de palavras e da aplicação da musicalidade por meio da repetição de fonemas, e claro cita a utilização da linguagem simples do homem interiorano. O conto seguinte é o monólogo “O espelho”, uma estória narrada de maneira peculiar, contada aos moldes da forma vista em *Grande sertão: veredas*. Neste conto enigmático — construído por meio da retórica, do emprego da metáfora e de uma linguagem que adquire forma poética —, experiências vividas

---

<sup>118</sup> A definição estilística da velhice na escrita de Guimarães Rosa é um prazer para a leitura, assim como a definição da própria vida, que está contida em “Nenhum, Nenhuma”; novamente os diminutivos adoçando o texto, o neologismo presente e o vento agindo quase como um ser humano.

<sup>119</sup> No momento da execução de Herculianão, a linguagem florida em onomatopeias e exclamações flutua, definições da vida do homem do sertão que reivindicou sua honra através da morte em um duelo, [atitude que] nos faz lembrar algumas histórias contidas em *Sagarana*.

e questionamentos existenciais darão o tom da narrativa, onde a linguagem mais simples e popular terá menos espaço. Diante de todas as suas particularidades, este conto é considerado pela professora Zenaida como o mais complicado de *Primeiras estórias*: “Este cuento me parece de lo más difícil. Estoy de acuerdo con lo que expresa Beth Braith cuando habla de la escritura de Guimarães Rosa, porque es un relato que necesita de toda la atención de lector”<sup>120</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 567).

“Nada e a nossa condição” é o próximo conto a ser analisado sob o viés da linguagem. Temos nesse nessa estória mais um personagem excêntrico, dentre tantos criados por Guimarães Rosa. Trata-se de Tio Man’Antônio, um homem criticado e estranho aos olhos das pessoas próximas a si, mas visto com admiração por todos ao fim da narrativa. Após a morte de sua esposa, ainda no início do conto, Tio Man’Antônio toma atitudes incompreensíveis que afrontam a consciência coletiva daquelas pessoas comuns, habituadas às suas rotinas simplórias. A princípio, infelizmente seus empregados e todos os que convivem com tio Man’Antônio não conseguem distanciar suas percepções para além do imediatismo das relações pessoais e da materialidade das necessidades humanas. Todavia, ao se desprender das coisas materiais e ajudar todos os que conviveram consigo, Tio Man’Antônio, depois de morto, passa a ser estimado.

Em sua apreciação do conto, Cuenca Figueroa comenta que a palavra **nada** conduz as ações da narrativa e que Man’Antônio é uma representação dicotômica do popular e do erudito, pois mesmo aparentando ser um homem simples do sertão, externa pensamentos que não condizem com a realidade das pessoas simples, aproximando-o da condição que ultrapassa o compreensível.

Y este hombre del Sertón se vuelve casi intelectual, ya que se “distraía en las cosas sencillas, pero, acariciándolas” o “¿se iba a buscar, en lo futuro, en las alas de la montaña. Hacía de cuenta; y confiaba, en las calmas y en los vientos”. Esto es estilizar un personaje popular del Sertón en la obra literaria.<sup>121</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 576).

Indo direto à descrição do emprego da linguagem (seus recursos literários) e sua relação com o popular (quando feita essa relação pela pesquisadora) nos contos seguintes de *Primeiras estórias* — e desconsiderando elementos narrativos que escapam do âmbito da linguagem e que

---

<sup>120</sup> Este conto me parece ser o mais difícil. Concordo com o que Beth Braith expressa quando fala sobre a escrita de Guimarães Rosa, porque [“O espelho”] é uma história que precisa da atenção do leitor.

<sup>121</sup> E este homem do sertão torna-se quase intelectual, já que estava “distraído por coisas simples, mas, acariciando-as” ou “ia procurar, no futuro, nas asas da montanha. Ele fez conta; e confiei na calma e nos ventos”. Isso é para estilizar um personagem popular do sertão na obra literária.

acabam sendo reiterados em todas as análises feitas pela pesquisadora —, entraremos no conto “O cavalo que bebia cerveja”, cujo tratamento da linguagem evidencia um narrador popular que por vezes faz uso de palavras que não pertencem ao vocabulário próprio das pessoas simples dos interiores do Brasil (“sofismeí”, “fantasmagoria”, por exemplo). Já o conto “Um moço muito branco” — em sua essência marcado pelo misticismo e pelo inexplicável —, possui sinais da oralidade por conta dos relatos proferidos pelas vozes da coletividade, o que nos remete para uma característica popular interiorana, onde as notícias, estórias e causos chegam às pessoas, quase sempre, de maneira oral. Em “Luas de mel” temos um jogo de linguagem e sentido construídos por uma expressividade poética e vasto repertório popular representativo do sertanejo. O empenho intencional de muitas de exclamações também é mencionado em dado parágrafo: “También son muchas las exclamaciones que se presentan a lo largo del texto por el narrador porque se siente emocionado de ver a dos jóvenes que se están refugiando en su hacienda”<sup>122</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 592).

“A partida do audaz navegante” é o conto seguinte, recebendo destaque para o uso de diminutivos, estratégia que repassa ao leitor a sensação de ternura e afetuosidade. Imprimindo poesia em sua prosa, Guimarães Rosa descreve os lugares e os costumes desse local popular e multifacetado que é o sertão, sem deixar de marcá-lo com seu estilo literário. Diferentemente do conto anterior, em “A benfazeja” não temos o uso de diminutivos, mas sim o emprego do superlativo (exprimindo qualidades num grau mais elevado); valendo destacar que o uso da linguagem se mostra voltado para a crítica quando o escritor mineiro dá voz aos menos favorecidos, aos excluídos socialmente, como diz Cuenca Figueroa: “Así, en lenguaje sencillo, claro y contundente, el autor, a través de su narrador, crea y estiliza un personaje popular hasta convertirlo en una mujer ejemplar con valores humanos universales.”<sup>123</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 605). Na análise do conto “Darandina”, há menção ao emprego de metáforas e de uma linguagem que se vale da surpresa para contar o fato inusitado que ocorre na narrativa.

Chegamos nos três últimos contos de *Primeiras estórias*: “Substância”, “Tarantão, meu patrão...” e “Os Cimos”. Vale comentar o destaque para o branco e toda a representatividade que essa cor carrega consigo, informação mencionada no parágrafo inicial da análise de “Substância”: “El color blanco es muy socorrido por el lenguaje roseano. Así, tenemos que la mujer trabaja en um mandiocal, en donde el blanco se combina con el verde en metáforas dentro

---

<sup>122</sup> “Há também muitas exclamações que são apresentadas ao longo do texto pelo narrador, porque ele se sente animado para ver dois jovens que estão se refugiando em sua fazenda.”

<sup>123</sup> “Assim, numa linguagem simples, clara e contundente, o autor, através de seu narrador, cria e estiliza um personagem popular até se tornar uma mulher exemplar, com valores humanos universais.”

del lenguaje.”<sup>124</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 610). O penúltimo conto, “Tarantão, meu patrão...”, além de dialogar com a obra de Cervantes, *Dom Quixote*, (trazendo um caráter intertextual para a narrativa), destaca o uso de uma linguagem simples e bem humorada. Por fim temos “Os cimos”, conto que fecha o ciclo iniciado em “As margens da alegria”, primeiro conto de *Primeiras estórias*. Sobre o emprego da linguagem neste conto, a pesquisadora comenta que em dado momento ela representa o amor do menino para com sua mãe (capítulo ‘O inverso afastamento’); enquanto que no capítulo ‘Aparecimento do pássaro’ a linguagem é trabalhada para expressar o medo do menino.

Entrando em suas considerações finais, Cuenca Figueroa explica que a Literatura Brasileira, especialmente a obra de Guimarães Rosa, não recebe a atenção merecida pela recepção latino-americana. Interessada pela produção rosiana (obra literária e crítica), explica a professora que o trabalho com a linguagem elaborado por Guimarães Rosa envolve não apenas o espaço do Sertão, local de excelência em suas narrativas, mas consegue amalgamar a realidade simples e discussões teológicas, existenciais, descrevendo situações que ultrapassam possíveis limitações espaciais ou barreiras culturais.

La escritura de Guimarães Rosa demuestra que la lengua en sus raíces populares no puede estar dissociada del hombre que habita el espacio real, en este caso el Sertón, que habla con los demás y los escucha; y cuando ese hombre logra una erudición intelectual, el resultado es una escritura literaria única como la del brasileño que hemos estudiado.<sup>125</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 637).

O estilo incomum de Guimarães Rosa despertou o interesse de Zenaida Cuenca Figueroa, mesmo tendo ciência da dificuldade de lidar com a escrita rosiana, decidiu analisar dois livros de contos, *Sagarana* e *Primeiras estórias*, totalizando 30 narrativas para serem investigadas, tomando nota dos fatores relacionados à linguagem, aos personagens e ao espaço. Entre uma obra e outra, a pesquisadora acredita ter havido um aprimoramento na escrita de Guimarães Rosa, sem contudo deixar de lado os elementos populares que compõem sua literatura. A diferença maior estaria na complexidade e no aprofundamento de assuntos aduzidos em *Primeiras estórias*

El Guimarães Rosa de *Sagarana* al pasar a *Primeras historias* se renueva en la escritura, pero sigue manteniendo estos elementos populares en su obra,

---

<sup>124</sup> “A cor branca é muito utilizada na linguagem rosiana. Assim, temos que a mulher trabalha em um mandiocal, onde o branco é combinado com o verde em metáforas dentro da linguagem”.

<sup>125</sup> A escrita de Guimarães Rosa demonstra que a linguagem em suas raízes populares não pode ser dissociada do homem que habita o espaço real, neste caso o sertão, que conversa com os outros e os escuta; e quando esse homem alcança uma erudição intelectual, o resultado é uma escrita literária única como a do brasileiro que estudamos.

continúa con esta estilización, aumentando en profundidad los aspectos subjetivos de sus personajes, sus dudas existenciales, convirtiéndolos en seres más atormentados y complejizados en sus preocupaciones vitales, como el hombre que decide alejarse del mundo pero al mismo tiempo seguir formando parte de él en “La tercera orilla del río”.<sup>126</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 638).

Outro detalhe ressaltado pela pesquisadora diz respeito ao aspecto universal e poético da escrita de Guimarães Rosa, qualidades distintivas de sua literatura. É curioso como o caráter estético-linguístico sobressai aos olhos da crítica quando realiza a leitura de Guimarães Rosa pela primeira vez. Inquietude e estranhamento se apoderam do leitor diante da maneira peculiar de contar (sensação semelhante deve sentir aquele que principia ler José Saramago ou James Joyce, por exemplo). Cuenca Figueroa consegue ir além da percepção única da estilização da linguagem como sendo traço marcante de Guimarães Rosa “En la obra de Guimarães Rosa desaparece la visión del Sertón árido, desolado y rondado por la muerte dramática. Esta problemática en la creación roseana es abordada desde la estilización de personajes y espacios por la vía del lenguaje.”<sup>127</sup> (FIGUEROA, 2014, p. 643). Portanto, a riqueza do espaço sertanejo, as temáticas de especificidade universal fundidas à realidade localista e a força das personagens são parte constituinte da literatura rosiana; logo, essenciais para que a construção estilizada da linguagem seja mais uma peça no quebra-cabeça literário esteticamente idealizado por Guimarães Rosa.

### 3.2. A Recepção rosiana na República Dominicana

#### **Revolta**

*Todos foram saindo, de mansinho,  
tão calados,  
que eu nem sei  
se fiquei mesmo só.  
Não trouxe mensagem  
e nem deram senha...  
Disseram-se que não iria perder nada,  
porque não há mais céu.  
E agora, que tenho medo,  
e estou cansado,  
mandam-me embora...  
Mas não quero ir para mais longe,*

---

<sup>126</sup> O Guimarães Rosa de *Sagarana* ao passar para *Primeiras estórias*, renova-se em sua escrita, mas ainda mantém os elementos populares em sua obra, continua com a estilização, aprofundando os aspectos subjetivos de seus personagens, suas dúvidas existenciales, transformando-os em seres mais atormentados e complexos em suas preocupações vitais, como o homem que decide se afastar do mundo, mas ao mesmo tempo continuar sendo parte dele em “A Terceira Margem do Rio”.

<sup>127</sup> “Na obra de Guimarães Rosa desaparece a visão do sertão árido, desolado e rodeado pela dramática morte. Essa problemática é abordada na criação rosiana a partir da estilização de caracteres e espaços por meio da linguagem”.

*desterrado,  
porque a minha pátria é a minha memória.  
Não, não quero ser desterrado,  
que a minha pátria é a memória...*  
(Guimarães Rosa, *Magma*)

### 3.2.1. *El caballo que bebía cerveza*: a transgressão como legitimação recepcional da obra rosiana

Não tomando conhecimento de questões contratuais, direitos autorais, e tudo o que tenha relação com as legalidades do universo editorial, o escritor Aquiles Julián, nascido na República Dominicana no ano de 1953, decidiu, na posição de editor, publicar digitalmente obras de escritores consagrados da literatura universal. Intitulada *Biblioteca Digital de Aquiles Julián*<sup>128</sup>, esta iniciativa conta com 34 volumes<sup>129</sup>, trazendo obras de escritores como James Joyce, Virginia Woolf, Vladimir Nabokov, Miguel Ángel Asturias, entre outros. Dois escritores brasileiros compõem esta eclética seleção feita por Julián: Guimarães Rosa e Jorge Amado, formando os volumes 34 e 25, respectivamente. Não apenas a escolha dos escritores, mas, principalmente, a opção por apresentar textos menos consagrados, chamou-me atenção, pois, em uma proposta de apresentar escritores do mundo, imagino ser mais coerente trazer as obras aplaudidas pela crítica ao longo dos tempos. Todavia, não foi o que Aquiles Julián fez.

Distanciando-se do lugar comum, os textos selecionados por Julián, em sua maioria,

---

128 BIBLIOTECA DIGITAL DE AQUILES JULIÁN es una colección digital gratuita que se difunde por la Internet y se dedica a promocionar la obra narrativa de los grandes creadores, difundiéndola y fomentando nuevos lectores para ella. Los derechos de autor de cada libro pertenecen a quienes han escrito los textos publicados o sus herederos, así como a los traductores y quienes calzan con su firma los artículos. Agradecemos la benevolencia de permitirnos reproducir estos textos para promover e interesar a un mayor número de lectores en la riqueza de la obra del autor al que homenajeamos en la edición.

<sup>129</sup> 1. La infancia de Zhennia Liubers y otros relatos / Boris Pasternak 2. Corazón de perro / Mijaíl Bulgákov 3. Antología del cuento chino / varios autores 4. El hombre que amaba al prójimo y otros cuentos / Virginia Woolf 5. Crónica de la ciudad de piedra / Ismail Kadaré 6. La casa de las bellas durmientes / Yasunari Kawabata 7. Voluntad de vivir y otros relatos / Thomas Mann 8. Dublineses / James Joyce 9. La agonía del Rasu-Ñiti y otros cuentos / José María Arguedas 10. Caballería Roja / Isaak Babel 11. Los siete mensajeros y otros relatos / Dino Buzzati 12. Un horrible bloqueo de la memoria y otros relatos / Alberto Moravia 13. El tacto y la sierpe y otros textos / Reynaldo Disla 14. Una cuestión de suerte y otros cuentos / Vladimir Nabokov 15. Las últimas miradas y otros cuentos / Enrique Anderson Imbert 16. Yo, el supremo / Augusto Roa Bastos 17. El siglo de las luces / Alejo Carpentier 18. El principito / Antoine de Saint-Exupéry 19. La noche de Ramón Yendía y otros cuentos / Lino Novás Calvo 20. Over / Ramón Marrero Aristy 21. Una visión del mundo y otros cuentos / John Cheever 22. Todo es engaño y otros cuentos / Sherwood Anderson 23. Las aventuras del Barón Münchhausen / Rudolf Erich Raspe 24. Huasipungo / Jorge Icaza 25. Vasco Moscoso de Aragón, capitán de altura / Jorge Amado 26. El espejo de Lida Sal / Miguel Ángel Asturias 27. Seis cuentos para leer en yola / Aquiles Julián 28. Los chinos y otros cuentos / Alfonso Hernández Catá 29. La mancha indeleble y otros cuentos / Juan Bosch 30. El libro de la imaginación / Edmundo Valadés 31. Cuatro relatos / Joseph Roth 32. El libro de cristal de los Cohén / Aquiles Julián 33. Cuentistas dominicanos 1 / Aquiles Julián 34. El caballo que bebía cerveza / Joao Guimaraes Rosa.

estão no território da segunda, ou até da terceira possibilidade de escolha dos leitores, caso tivessem que escolher por uma obra desses escritores. De James Joyce temos *Dublinenses*, contrariando a expectativa da certeza de encontrarmos o consagrado romance *Ulysses*. De Jorge Amado temos *Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso* (ao invés de romances conhecidos como *Capitães da areia* ou *Gabriela*), outro exemplo desta predileção inusitada de Julián.

Para integrar o volume 34, cujo título é *El caballo que bebía cerveza*, Aquiles Julián separou contos de três livros de Guimarães Rosa, totalizando 7 narrativas. São elas: “Desenredo” (*Tutaméia*), “Luas-de-mel” (*Primeiras estórias*), “A terceira margem do rio” (*Primeiras estórias*), “Os irmãos Dagobé” (*Primeiras estórias*), “Um moço muito branco” (*Primeiras estórias*), “O cavalo que bebia cerveja” (*Primeiras estórias*) e “Fita verde no cabelo” (*Ave Palavra*).

Lançada, digitalmente, em janeiro de 2010, pela editora *Libros de Regalo* (estabelecida na cidade de Santo Domingo, na República Dominicana), a edição 34 conta com uma introdução chamada “El médico de Itaguara”, momento em que Aquiles Julián apresenta para a sua recepção quem foi Guimarães Rosa, pontuando a importância de sua criação literária que aborda questões universais, discussão largamente exposta pelos estudiosos do texto rosiano.

A lo universal se llega a partir de lo local que aporta sabor, color, textura, sudor, lágrimas, vivencias y referencias que enriquecen el mundo del lector. ¿No es esa la enseñanza de Rulfo? ¿De Faulkner? ¿De Guimaraes? Por igual, cualquier experiencia humana se vincula a temas mayores, a conflictos extratemporales y extralocales, tienen una resonancia que encuentra eco en otros momentos, en otras tierras, en otras lenguas, en otras obras, en otras culturas. (JULIÁN, 2010, p. 5)<sup>130</sup>

Em seguida, logo após o texto introdutório de Aquiles Julián, temos “Los cien años de João Guimarães Rosa”, texto escrito por Harold Alvarado Tenorio, que, entre fotos, descreve a vida do escritor mineiro. Ao término do texto de Tenorio começam as narrativas de Guimarães Rosa, seguindo a sequência de aparição já mencionada anteriormente. Trazendo mais informações a respeito do escritor brasileiro, a edição 34 da *Biblioteca Digital de Aquiles Julián* conta com os textos “Seu Zito recordando a João Guimarães Rosa” (versão castelhana de

---

<sup>130</sup> O universal vem do local que traz sabor, cor, textura, suor, lágrimas, experiências e referências que enriquecem o mundo do leitor. Não é esse o ensinamento do Rulfo? De Faulkner? De Guimarães? Da mesma forma, qualquer experiência humana está ligada a questões importantes, a conflitos extra-temporais e extra-locais, eles têm uma ressonância que encontra eco em outras épocas, em outras terras, em outras línguas, em outras obras, em outras culturas.

Ricardo Aldemar Peña), “Los cangaceiros: bandidos de honor em el sertão” (escrito por A. Becquer Casabelle, este material aborda o fenômeno do banditismo social brasileiro conhecido por Cangaço, além de trazer fotos de cangaceiros, entre elas, uma foto bizarra mostrando as cabeças decapitadas dos integrantes do bando de Lampião), “João Guimarães Rosa: gran señor y gran señora” (escrito por Ricardo Bada, este texto fala um pouco da relação entre João Guimarães Rosa e sua amada Aracy, e traz fotografias do casal), e, por fim, temos uma rápida biografia chamada “João Guimarães Rosa”. Mesmo se tratando de uma edição não oficial das obras de Guimarães Rosa, *El caballo que bebía cerveza* — volume 34 da coleção *Biblioteca Digital de Aquiles Julián* — ela ajuda a divulgar os textos de Guimarães Rosa na América Latina, ao conseguir fazer o que se propôs: apresentar os textos de escritores consagrados mundialmente para uma recepção impossibilitada de adquirir as respectivas obras de forma legal. Especificamente o volume que aborda contos de Guimarães Rosa, vemos a preocupação em não apenas trazer o texto literário, mas, também, em explicar para o público leitor quem é o escritor que ele está lendo, situando-o, mesmo que de maneira brevíssima e incompleta, dentro do território rosiano.

Outro caso curioso de publicação não oficial da obra de Guimarães Rosa é uma edição em espanhol de *Grande sertão: veredas* (*Gran sertón: veredas*), que circula livremente pela *internet* em formato digital. Trata-se de uma edição venezuelana publicada inicialmente em formato livro — foram impressos 3 mil exemplares em julho de 2008 —, sob a responsabilidade da *Fundación Imprenta de la Cultura*, ligada ao Ministério da Cultura da venezuelano. Pode parecer estranho que eu esteja falando de uma edição venezuelana dentro do espaço dedicado à República Dominicana. Contudo, é importante explicar que minha escolha por comentar esta edição de *Grande sertão: veredas* neste exato instante, e não no espaço reservado à Venezuela, está pautada na convicção de que esta edição venezuelana se encaixa dentro da jurisdição da ilegalidade, ou seja, no mesmo território em que se encontra a edição rosiana lançada na República Dominicana. Assim sendo, achei conveniente juntá-las neste instante do meu texto, pois acredito ser o ponto convenientemente adequado para tratar destas duas edições publicadas na América Latina, e que não apresentam as condições de publicidade exigidas pela lei.

Nas páginas finais desta edição venezuelana de *Grande sertão: veredas*, há uma informação endereçada àqueles que se sentirem lesados pela existência dessa publicação: “Esta colección ha sido creada con un fin estrictamente cultural y sus libros se venden a precio subsidiado por el Ministerio de Cultura Si alguna persona o institución cree que sus derechos

de autor están siendo afectados de alguna manera, puede dirigirse a Ministerio de la Cultura.”<sup>131</sup> (2008, p. 553). Em seguida, sem qualquer pudor, colocam à disposição o endereço, o email e o número telefônico para que possam ser contatados.

Semelhante à proposta da coleção *Biblioteca Digital de Aquiles Julián*, o Ministério da Cultura da Venezuela lançou a coleção *Los ríos profundos*, tendo por meta divulgar os clássicos da literatura universal e escritores da literatura contemporânea. Em nota introdutória, há uma rápida explicação a respeito do fator motivador que levou o governo bolivariano da Venezuela a editar e lançar textos de escritores consagrados mundialmente:

La *Colección Los ríos profundos*, haciendo homenaje a la emblemática obra del peruano José María Arguedas, supone un viaje hacia lo mítico, se concentra en esa fuerza mágica que lleva al hombre a perpetuar sus historias y dejar huella de su imaginario, compartiéndolo con sus iguales. Detrás de toda narración está un misterio que se nos revela y que permite ahondar en la búsqueda de arquetipos que definen nuestra naturaleza. Esta colección abre su espacio a los grandes representantes de la palabra latinoamericana y universal, al canto que nos resume. Cada cultura es un río navegable a través de la memoria, sus aguas arrastran las voces que suenan como piedras ancestrales, y vienen contando cosas, susurrando hechos que el olvido jamás podrá tocar. Esta colección se bifurca en dos cauces: la serie *Clásicos* concentra las obras que al pasar del tiempo se han mantenido como íconos claros de la narrativa universal, y *Contemporáneos* reúne las propuestas más frescas, textos de escritores que apuntan hacia visiones diferentes del mundo y que precisan los últimos siglos desde ángulos diversos. (2008, p.7)<sup>132</sup>

*Gran sertón: veredas* integra esta coleção, apresentando-se de maneira direta para o leitor, sem que haja qualquer texto preliminar que fale da vida de Guimarães Rosa, do seu estilo peculiar de trabalhar a linguagem, ou do espaço do Sertão. Contudo, o leitor desta versão venezuelana não está completamente desamparado em sua incursão por *Grande sertão*, pois no final do texto há um *Vocabulário* contendo o significado de aproximadamente 160 palavras presentes na narrativa. Já expus minha opinião a respeito deste tipo de ajuda vocabular e reitero

---

<sup>131</sup> Esta coleção foi criada com um propósito estritamente cultural e sua livros são vendidos a um preço subsidiado pelo Ministério da Cultura. Se alguma pessoa ou instituição acreditarem que seus direitos autorais estão sendo afetado de alguma forma, dirijam-se ao Ministério da Cultura.

<sup>132</sup> A *Coleção Os Rios Profundos*, prestando homenagem à obra emblemática do peruano José María Arguedas, é uma viagem para o mítico, concentra-se em que a força mágica que leva os homens a perpetuar suas histórias e traçar a sua imaginação, compartilhando com seus pares. Por trás de toda narrativa está um mistério que nos é revelado e que nos permite mergulhar na busca de arquetipos que definem nossa natureza. Esta coleção abre seu espaço para os grandes representantes da palavra latino-americana e universal, ao canto que nos resume. Cada cultura é um rio navegável através da memória, suas águas arrastam as vozes que soam como pedras ancestrais, e vêm contando coisas, sussurrando fatos que o esquecimento nunca pode tocar. Esta coleção se divide em dois canais: a série *Clásicos* concentra as obras que ao longo do tempo permaneceram ícones claros de narrativa universal, e *Contemporáneos* traz as propostas mais frescas, textos de escritores que apontam para diferentes visões de mundo, e que vêm os últimos séculos de diferentes ângulos.

que esta iniciativa é importante para a recepção latino-americana que está iniciando sua leitura de Guimarães Rosa, pois ajuda os leitores a se aproximarem, sem tanto medo, dos textos rosianos. Dentro da minha proposta cartográfica de apresentar a recepção da obra de Guimarães Rosa na América Latina, importa apresentar os textos que chegaram à recepção latino-americana. Portanto, mesmo ciente de que tanto a coleção *Biblioteca Digital de Aquiles Julián*, quanto a coleção *Los ríos profundos* estão transitando à margem da legalidade editorial — e não cabe a mim discutir questões da lei ou fazer qualquer tipo de julgamento—, eles são importantes para a divulgação e para a perpetuação da obra de Guimarães Rosa na América Latina, e que, portanto, precisam ser dados como existentes dentro do repertório de traduções em língua espanhola dos textos do escritor mineiro.

## 4. EQUADOR E COLÔMBIA

### 4.1. A recepção equatoriana de Guimarães Rosa por Benjamín Carrión

*“Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera”.*  
(Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

#### 4.1.1. O sertão sob a perspectiva de Benjamín Carrión

Estabelecido na cidade de Quito, capital do Equador, o Centro Cultural Benjamin Carrión publicou no ano de 2005 a obra *Benjamín Carrión y Narrativa Latinoamericana*, material centrado nos estudos literários e culturais, tendo por meta abalizar a recepção literária latino-americana, propondo reflexões a respeito do romance latino-americano e seus principais autores. Dentre os escritores em destaque, hegemonicamente de língua castelhana, temos uma exceção com a presença de Guimarães Rosa, escritor de grande importância e reconhecimento tanto na literatura da América Latina quanto na literatura mundial.

Dividido basicamente em duas partes, *Benjamín Carrión y Narrativa Latinoamericana* foca inicialmente nos escritores latino-americanos, evidenciando autores como Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Guimarães Rosa, entre outros. Entre os temas discutidos nesse primeiro momento do livro, temos “A novela regional na América Latina”, “A novíssima novela Iberoamericana e seus problemas”, “Novela e contexto histórico”, e outros temas mais, totalizando 16 tópicos de discussão (alguns muito sintéticos, não ultrapassando um único parágrafo de 17 linhas; outros mais extensos). No segundo instante do livro, o foco de análise se volta para o romance equatoriano e seus escritores, dando importância para temas como “O novo relato equatoriano”, “As letras do Equador atual”, e mais outros assuntos, totalizando 8 tópicos.

No tópico “La novíssima novela Iberoamericana e seus problemas”, Benjamín Carrión (1897-1979) propõe uma divisão por zonas<sup>133</sup>, onde cada espaço latino-americano traria

---

<sup>133</sup> 1.- Zona centroamericana y del Caribe: incitación central político-económica-social: el imperialismo político y financiero, con sus efectos principales: dictaduras militares apoyadas por el neo-colonialismo, caudillismo casi permanente, discriminaciones de todas especie entre los colonizadores y los colonizados. Respuesta: El señor presidente de Asturias y sus otras novelas; Mamita Yunai, de Carlos Luis Fallas; Luna verde, de Joaquín Beleño. La obra de Mario Monteforte Toledo.

consigo assuntos comuns discutidos por escritores representativos de cada zona. No caso do Brasil, teríamos por temas a imigração e a mestiçagem, dando relevância a José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo enquanto escritores engajados nessas temáticas. Contudo, explica Carrión, Guimarães Rosa é um escritor que se diferencia dos demais, graças à sua singularidade e amplitude temático-literária.

Assim sendo, importante para o mapeamento da recepção da obra de Guimarães Rosa na América Latina é o reconhecimento que o escritor mineiro recebeu também no Equador. Ao iniciar o texto dedicado a Guimarães Rosa, Benjamín Carrión reflete a respeito de uma situação delicada existente na América Latina — pontualmente na América do Sul —, referente ao castelhano, majoritariamente falado no continente sulamericano. É curioso notarmos que juntamente com essa preponderância do idioma, um certo instinto de valorização e autopreservação começou a dar sinais de sua presença, ganhando força com o *Boom* da literatura latino-americana. Projetar-se para além dos seus leitores originários e alcançar o mercado europeu acabou sendo uma meta para alguns escritores sulamericanos a partir do *boom*, fazendo com que parte da crítica e da recepção visse nesse momento profícuo da literatura de seus respectivos países uma forma de expansão transcultural.

Contudo, muito mais próximo espacialmente e possuindo semelhança quanto ao modelo de colonização ao qual foram submetidos os países sulamericanos — o que tende a fornecer possíveis similitudes temáticas, ideia defendida por Ángel Rama —, temos o Brasil, país que se destaca no continente não apenas pela amplitude territorial que acaba proporcionando o surgimento de variedades linguísticas e demonstrações culturais representativas de toda a construção multifacetada do país, mas também por ser detentor de uma vasta produção literária de qualidade inegável, traduzida para vários idiomas e admirada em grande parte do mundo. É de se notar que a diferença idiomática (castelhano/português) se tornou uma barreira para a recepção latino-americana, fazendo com que escritores brasileiros e portugueses de projeção

---

2.- Zona colombiana: Incitación actual, la violencia, que dura ya más de treinta años. Respuesta: Viento seco de Caicedo y, extremando un poco la medida, toda la obra de García Márquez.

3.- Zona venezolana: El petróleo y sus consecuencias, como incitación. Respuesta: Miguel Otero Silva, incluyendo Cuando quiero llorar no lloro... Garmendia, González de León...

4.- Zona Andina. Incitación: todos los aspectos y derivaciones del indigenismo. Respuesta: hasta entonces, Icaza, Ciro Alegría, José María Arguedas, en Perú y Ecuador.

5.- Zona paraguaya, incluyendo Bolivia: la Guerra del Chaco. Casaccia122, Roa Bustos en Paraguay; y en Bolivia Augusto Céspedes, Oscar Cerruto.

6.- Zona de Río de la Plata, Argentina y Uruguay: Incitación doble, primero la pampa, el gaucho; respuesta, lo gauchesco, Martín Fierro, Don Segundo Sombra; segunda incitación: Europa, la inmigración. Respuesta: Borges, Mallea, Molinari.

7.- Zona brasileña: Incitaciones varias, principalmente la inmigración, el mestizaje. Respuesta: José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Erico Verísimo. Finalmente, Joao Guimarães Rosa, que asume ya una propia y auténtica significación. (CARRIÓN, 2005, p. 68-69).

internacional fossem quase que completamente ignorados. A respeito dessa situação, Carrión tece o seguinte comentário:

Una persona de mediana cultura, conoce por lo menos diez novelistas franceses, desde Balzac hasta hoy: Stendhal, Flaubert, Zola y hasta Proust. Unos cuantos ingleses, desde Dickens y hasta Joyce, pasando por D. H. Lawrence, Durrell, otros tantos alemanes: Broch, Mann, el extraordinario Musil. Y nombres centroeuropeos, como los del checo genial, Franz Kafka y Rilke, Kazantzakis y otros. [...] Mientras tanto, cosa ignominiosa, muy pocas gentes conocen un novelista portugués, parigual de Flaubert y Stendhal, superior a muchos españoles — que se me perdone la audacia — como el gran Galdós. Ese portugués que anula los calificativos es Eça de Queiroz, autor entre otras muchas, de esa pequeña obra maestra universal, *La reliquia*, y de esa recreación histórica, creadora de una técnica a la que no había llegado *Salambó* o *San Julián el Hospitalario*: me estoy refiriendo a *La ilustre casa de Ramírez* que, para su momento, tuvo audacias como las mayores de la época contemporánea. [...] Igual cosa, pero, peor aún ocurre con la rica novela brasileña. *Los Sertones*, de Euclides de Cunha — antecedente inmediato e indispensable de *Gran Sertón: Veredas* de Guimarães Rosa, es una obra colosal, así, colosal, que no hemos producido los de la vertiente española del idioma. Y apenas, hace mucho tiempo, fue traducida.<sup>134</sup> (CARRIÓN, 2005, p.137).

Despertar o interesse pela literatura rosiana tem sido a tarefa de muitos críticos, tradutores e leitores estrangeiros, fazendo com que uma nova recepção volte seus olhos para as obras escritas por Guimarães Rosa, por vezes subestimadas pelos leitores latino-americanos. Merece destaque, portanto, o trabalho dos estudiosos da obra de Guimarães Rosa fora do âmbito brasileiro, ampliando, assim, a gama de estudos. Em suas ponderações, Carrión menciona a obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, sugerindo-a como sendo uma leitura indispensável para quem pretender ler *Grande sertão: veredas* (1956).

O sertão, em toda a sua imensidão e plenitude, é um espaço que comporta e conserva marcas do primitivismo brasileiro, sendo estas bem retratadas por Guimarães Rosa e Euclides

---

<sup>134</sup> Uma pessoa de cultura média conhece pelo menos dez romancistas franceses, desde Balzac até hoje: Stendhal, Flaubert, Zola e até Proust. Alguns ingleses, desde Dickens até Joyce e, passando por D. H. Lawrence Durrell, como muitos alemães: Broch, Mann e o extraordinário Musil. E nomes da Europa Central, como dos tchecos geniais Franz Kafka e [Rainer Maria] Rilke, [e o escritor grego Níkos] Kazantzakis e outros. [...] Enquanto isso, é uma vergonha que poucas pessoas conheçam um romancista português do mesmo nível de Flaubert e Stendhal, e superior a muitos espanhóis — perdoem-me a audácia — como o grande [Benito Pérez] Galdós. Esse português é Eça de Queiroz, autor, entre muitas outras, dessa pequena obra-prima universal, *A reliquia*, e [autor] dessa recriação histórica, e criador de uma técnica que não encontramos em *Salammbô* ou em *A lenda de São Julião hospitalario* [ambos textos de Gustave Flaubert]: refiro-me à *Ilustre Casa de Ramírez*, que, por sua vez, é uma das maiores obras da era contemporânea. [...] A mesma coisa acontece, mas de uma forma pior, com o rico romance brasileiro. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha — antecedente imediato e indispensável de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que é uma obra colossal, tão colossal que não há nada igual na língua espanhola. E somente, faz muito tempo, foi traduzida.

da Cunha. Todavia, em *Grande sertão: veredas*, diferente de *Os sertões*, o espaço sertanejo possui representação diferenciada, tornando-se o romance de Guimarães Rosa uma possibilidade para o leitor notar o movimento de mudança do rigor metodológico da descrição do espaço do sertão — embasado no cientificismo, muito apreciado pelos escritores naturalistas durante o final do século XIX —, característica presente na escrita de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, passando a uma construção do sertão que se apropria de outras realidades espaciais, temáticas, culturais e linguísticas, tratando até de culturas não latinas, moldando, desta forma, um sertão literariamente sublime.

Portanto, é possível lermos *Grande sertão: veredas* sem que precisemos conhecer *Os Sertões*. Contudo, acredito que para uma recepção estrangeira, possivelmente desconhecidora da realidade do sertão brasileiro, ler *Os sertões* — ou mesmo *A guerra do fim do mundo* (1981), obra do escritor peruano Mario Vargas Llosa que também fala da Guerra de Canudos — possa ser enriquecedor e benéfico, uma espécie de reconhecimento do terreno para quando iniciar sua leitura de *Grande sertão: veredas*. Talvez tenha sido esse o pensamento de Benjamín Carrión quando afirmou ser indispensável a leitura de *Os sertões*.

Eis que para apresentar aos leitores latino-americanos a obra de Guimarães Rosa, Benjamín Carrión produziu um artigo que foi publicado no jornal mexicano *El Dia*, edição de número 348, de 23 de fevereiro de 1968. Não há como deixar de comentar o quão interessada tem se mostrado a recepção mexicana quando o assunto é Guimarães Rosa, pois Carrión não divulga seu artigo sobre o escritor mineiro em uma publicação equatoriana, como seria provável.

E é exatamente esse texto 1968 que foi reproduzido no livro *Benjamín Carrión y Narrativa Latinoamericana* (2005), explicando que, mesmo no Brasil, a primeira obra de Guimarães Rosa, *Sagarana*, não teve uma recepção imediata à sua publicação. Elogiando a editora José Olympio pela qualidade dos autores lançados, Carrión comenta que *Sagarana* é um livro de contos, cuja qualidade das narrativas e do estilo o aproximam de James Joyce.

Comumente a crítica costuma comparar Guimarães Rosa com o escritor irlandês, devido à maneira nada ortodoxa de produzir literatura e de empregar as palavras de forma diferenciada, potencializando o uso da língua. Tais características, entre outras, tendem a dificultar a leitura de muitas de suas obras, fazendo com que seja atribuída a esses dois escritores a reputação de ininteligíveis.

Para ajudar o leitor a compreender obras como *Ulisses* (1922) e *Grande sertão: veredas* — repletas de vocábulos que causam admiração pela novidade — existem trabalhos voltados

para a decifração de palavras e expressões empregadas nas obras de James Joyce e Guimarães Rosa. Em se tratando do autor brasileiro, temos estudos focados na lexicologia rosiana, tendo por pioneiro o trabalho feito por Nei Leandro de Castro, intitulado *Universo e Vocabulário do Grande Sertão* (1970), onde o escritor faz o levantamento do léxico de *Grande sertão: veredas*, explicando sua significação. Outro estudo, agora dedicado ao entendimento do vocabulário usado em todas as narrativas rosianas, encontra-se no livro *Léxico de Guimarães Rosa* (2001), produzido pela professora Nilce Santanna Martins, e publicado pela Edusp. Atualmente em sua terceira edição — o que demonstra interesse da recepção por estudos ligados à obra de Guimarães Rosa —, este é um livro indispensável para o leitor de Guimarães Rosa.

Retomando o artigo de Benjamín Carrión, temos a informação de que em um mesmo ano, 1956, Guimarães Rosa lança *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, havendo no texto de Carrión inegável demonstração de apreço pelo romance em que Riobaldo conta sua saga sertaneja. Tal é sua admiração por *Grande sertão: veredas* que faz questão de comentar ser “reputada como la mejor novela publicada en el ámbito universal, después de *Ulises*, de Joyce”<sup>135</sup> (CARRIÓN, 2005, p. 138).

No que diz respeito ao novo romance latino-americano, uma de suas características, segundo Carrión, seria o marcante *exibicionismo erudito*, que consiste em demonstrar — de todas as formas — o conhecimento de línguas, mencionar ter visitado países, deixar claro que leu vários escritores etc. Contudo, o autor não explicita quais seriam os escritores latino-americanos que deveriam receber essa etiqueta, Benjamín Carrión procura deixar claro que Guimarães Rosa não se enquadra nesse rótulo:

Y sin embargo, su sabiduría surge a través de todas las páginas de su obra. Sabiduría de adentro, para la interpretación, para la invención, para la creación. Y sabiduría de afuera, objetiva, táctil, visual, olfativa y auditiva. Hasta el punto que todo en «los campos generales» camina junto con él, habla por dentro de él, y el sertón es un universo plurisabedor, que habla y dice, se mueve y canta.<sup>136</sup> (CARRIÓN, 2005, p. 138).

Portanto, Guimarães Rosa utiliza uma forma própria de criação literária para descrever a sabedoria do sertão e sua relevância, empregando, para isso, uma linguagem acertadamente construída, conseguindo alcançar seu objetivo com sucesso, o que nem sempre resultará em

---

<sup>135</sup> “Reconhecido como o melhor romance publicado em âmbito universal, depois de *Ulisses*, de Joyce.”

<sup>136</sup> E, no entanto, sua sabedoria surge em todas as páginas de seu trabalho. Sabedoria interior, para interpretação, para invenção, para criação. E sabedoria afora, objetiva, tátil, visual, olfativa e auditiva. A tal ponto que tudo nos “campos gerais” caminha junto com ele, fala dentro dele, e o sertão é um universo de sabedoria múltipla, que fala e diz, se move e canta.

compreensão imediata do leitor. Para tanto, entre os tantos recursos linguísticos empregados por Guimarães Rosa (arcaísmos, barbarismos, anglicismos etc.), temos a criação de neologismos, uma das características de sua escrita que mais causa problema para leitores (acima de tudo os estrangeiros) e tradutores. Benjamín Carrión reafirma essa constatação ao dizer que “Lo más admirable, y difícil, de Guimarães, es su neolalia”<sup>137</sup> (CARRIÓN, 2005, p. 139), e demonstra admiração com a forma como Guimarães Rosa desconstrói as palavras, reajustando as classes gramaticais de acordo com seus interesses expressivos “Las palabras deben obedecerle, siempre desde luego, con un mandato anterior de trasfondos populares, históricos y un mandato presente de urgencias expresivas. A él no le importan los verbos: los hace sustantivos o adjetivos. A los nombres los adjetiviza.”<sup>138</sup> (CARRIÓN, 2005, p. 139).

Ao finalizar seu artigo publicado no jornal *El Dia*, no suplemento dominical chamado *El Gallo Ilustrado*, o escritor equatoriano fala brevemente acerca da importância do diabo em *Grande sertão: veredas*, uma vez que, na forma de mistério, ele estaria inserido em múltiplas representações, como por exemplo: o homem infiel, a mulher fatal, a infelicidade, o amor em suas várias facetas, cataclismos etc. Assim sendo, ao fazermos uma leitura atenta de *Grande sertão: veredas*, sob a perspectiva do crítico equatoriano, do começo ao fim, o diabo se faz presente, mesmo que em momento algum ele se materialize, conforme a descrição estabelecida pela tradição cristã. Para Benjamín Carrión, os livros escritos por Guimarães Rosa, começando por *Sagarana*, passando por *Corpo de Baile* e destacando-se *Grande sertão: veredas* — dita por Carrión como sendo uma obra-prima da ficção latino-americana —, e ainda lembrando *Primeiras estórias*, serão sempre vistas como obras admiráveis da Literatura Universal e da Literatura da América Latina.

---

<sup>137</sup> “O mais admirável e difícil em Guimarães Rosa são os neologismos”.

<sup>138</sup> “As palavras devem obedecer a ele, é claro, com um mandato anterior de antecedentes históricos populares e um mandato atual de urgências expressivas. Ele não se importa com os verbos: ele os torna substantivos ou adjetivos. Ele os nomeia pelo nome”.

## 4.2. A recepção colombiana de Guimarães Rosa, por Bairon Oswaldo Vélez Escallón

*“O homem que desespera tem um motivo de desespero, é o que se pensa durante um momento, e só um momento; porque logo surge o verdadeiro desespero, o verdadeiro rosto do desespero. Desesperando duma coisa, o homem desesperava de si, e logo em seguida quer libertar-se do seu eu.”*

(Søren Kierkegaard, *O desespero humano*, p. 325)

### 4.2.1. A alteridade em “Páramo” e a perspectiva ameríndia em “Meu tio o iauaretê”

A obra de Guimarães Rosa tem despertado o interesse de leitores ao redor do mundo — quer seja pela peculiaridade do seu estilo, pelos assuntos abordados em suas histórias, pela complexidade de suas obras, ou ainda pela comparação qualitativa de sua escrita à de outros grandes escritores da literatura universal — fazendo com que editores estrangeiros acreditem na possibilidade de lançar algum título desse escritor brasileiro, e tradutores se motivem a executar a difícil tarefa de transpor para os seus respectivos idiomas a linguagem autenticamente rosiana.

Torna-se, portanto, elogiável esse esforço conjunto para divulgar a obra de um escritor cujo local de fala é, demasiadamente, estranho à recepção estrangeira; mas, ao mesmo tempo, por tratar de assuntos de amplitude e relevância universal, tende a ser compreendido, mesmo pelos leitores não afeitos às particularidades do Sertão. Juntamente com os editores e os tradutores, temos uma recepção crítica que acaba divulgando, mesmo que de maneira indireta, os textos escritos por Guimarães Rosa, quer seja por meio de revistas especializadas em literatura e conhecimentos humanísticos, quer seja pela circulação de estudos acadêmicos de abrangência internacional.

No âmbito acadêmico, a recepção colombiana tem em Bairon Escallón um empenhado estudioso da obra de Guimarães Rosa, tendo focado no romance *Grande sertão: veredas* (1956) em sua dissertação de mestrado (2010); e seu doutoramento (2014) teve como foco os contos “Meu tio o Iauaretê” e “Páramo”, presentes no livro *Estas histórias* (1969). Seus dois trabalhos acadêmicos foram defendidos na Universidade Federal de Santa Catarina, tendo por orientadora, em ambos, a professora Liliana Rosa Reales.

Ao escrever sobre o conto “Páramo” em seu artigo *Intrusões: Guimarães Rosa-Bogotá* *Notas para uma tradução de “Páramo”*, publicado na revista eletrônica *Tusaaaji: A Translation Review* (2012), Bairon Escallón fala a respeito da sua relação com o processo de tradução do conto *Páramo* e fala, também, da relação entre Guimarães Rosa e a cidade de Bogotá. Sua tradução do conto para o espanhol é pioneira, e mesmo deixando claro não ser um tradutor profissional, seu trabalho é de grande qualidade, ainda mais por se tratar de um pesquisador das obras de Guimarães Rosa, o que lhe confere maior segurança por compreender o autor do texto que se dedicou traduzir. Além disso, possui a firmeza de defender seu ponto de vista dentro do âmbito da discussão interpretativa, mesmo que, contudo, possa ser questionado, algo natural e possível em se tratando de análise literária.

No conto “Páramo”, o personagem narrador relata momentos vividos em uma cidade andina da América do Sul, cujas informações apresentadas no texto nos levam a crer que possa se tratar da cidade de Bogotá, capital da Colômbia. Em seu texto interpretativo do conto, Bairon Escallón acredita, categoricamente, ser Bogotá o local descrito em “Páramo”, pensamento já levantado por outros leitores do conto.

É sabido que Rosa menciona a cidade e o *Bogotazo* no seu “Discurso de posse” da Academia Brasileira de Letras (82); que no relato “Histórias de fadas” de *Ave, Palavra*, se diz que na Colômbia devem ter sido inventados, e fabricados, os beija-flores (72); que o autor escreveu várias cartas contando às filhas, amigos e familiares as inúmeras particularidades da língua e da cultura com que se deparou durante o seu trabalho como segundo secretário da embaixada (V. Rosa). Também se sabe que ele morreu, em 1968, deixando inúmeros papéis engavetados, cheios de literatura, textos que ainda estavam sendo processados. Dentre esses textos, se destaca “Páramo”, um relato inconcluso, que narra uma extrema experiência de desubjetivação, o exílio de um diplomata brasileiro perdido pelo soroche (mal de alturas) numa Bogotá fria e hostil (J. Rosa, *Estas estórias*, p.177-198). Esse texto, junto com outros, foi publicado no Brasil postumamente, no livro *Estas estórias*, de 1969, organizado por Paulo Rónai e Vilma Guimarães Rosa. (ESCALLÓN, 2012, p. 60).

Enquanto funcionário do Ministério das Relações Exteriores do Brasil (ou Itamaraty), Guimarães Rosa viveu e conheceu muitos países, e residiu na capital da Colômbia entre os anos de 1942 e 1944. Trata-se, portanto, de uma informação relevante, pois acaba reforçando a possibilidade de que realmente o personagem de “Páramo” esteja falando da cidade de Bogotá, quando, em suas queixas, reclama do frio intenso e da altitude elevada que lhe causava falta de ar (*soroche*), descreve a paisagem montanhosa coberta de neve, e fala de locais específicos visitados.

O que nos leva a acreditar que essa interpretação seja procedente é que muitas das informações contidas no relato do narrador-personagem, referentes à cidade em que está morando, são condizentes com a realidade da cidade de Bogotá; uma vez que a explicação a respeito do *soroche*, a informação acerca dos pontos turísticos e a descrição da posição geográfica, justificam e encaixam, sob medida, com a cidade descrita no conto “Páramo”. Todavia, no conto, sendo tácito, por não haver nenhuma informação explícita e clara de que se trata da cidade de Bogotá, devemos considerar, de maneira cautelosa, que “Páramo” pode, sim, estar se passando na capital da Colômbia — até porque é uma especulação condizente com os fatos apresentados na narrativa —, mas não podemos esquecer que por se tratar de um texto literário, a possibilidade de haver uma recepção interpretativa diferente, ou mesmo contrária, é real, pois a obra literária está aberta à discussão.

Em se tratando de situações que podem ser discutidas, temos um assunto marcante e inquestionável em “Páramo” — que fica evidente graças à maneira como o personagem desabafa com o leitor a respeito de suas frustrações, de seus medos e do crescente temor que toma conta da sua vontade de permanecer em uma cidade que, principalmente pelo frio excessivo e pela elevada altitude, se torna hostil, causando-lhe insatisfação e saudade de tudo o que seja diferente da sua atual morada —, que é a dificuldade de adaptação perante uma condição anômala, gerando o inevitável estado de melancolia perante o estranhamento, estranheza essa também comentada por Bairon Escallón

“Páramo” narra os meses de *soroche* de um brasileiro em Bogotá; também uma experiência de extrema despersonalização e exílio. No meio do caminho de sua vida, esse homem se perde numa selva escura e luminosa, colonial e moderna, de adubo e cimento: “Aqui longínquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo. Não sou daqui, meu nome não é o meu [João, Juan?], não tenho um amor, não tenho casa” (179). “E sofro, aqui, morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim, faz meses” (190). O estranhamento, no entanto, evolui para a intuição de uma secreta instância de ser em que ele, o protagonista e narrador, é, foi ou será, um outro nesse lugar: “Esta cidade é uma hipótese imaginária [...] Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadelo” (179). Poderíamos dizer que nisso tudo estão implicados esses estratos da experiência que, apesar de não conscientes, marcam profundamente todo ato, toda omissão, que acompanham a criação tanto quanto a destruição cotidiana [...] (ESCALLÓN, 2012, p. 61).

Enquanto leitores, notamos que o fato do personagem, obrigatoriamente, precisar permanecer em um local que desaprova — ainda mais por se tratar de período elevado de tempo —, tende a evidenciar, em sua descrição narrativa, elevado grau de melancolia e insatisfação.

A condição de não pertencimento é patente, evocando não apenas as recordações distantes, mas estabelecendo, também, o estado de alteridade. A respeito deste estado, Escallón comenta, de forma perspicaz, que o fio condutor de “Páramo” é a própria alteridade:

O outro, como sabemos, é uma instância constitutiva do sujeito, diferir dos outros e de si está entre as suas possibilidades mais íntimas, sentir a ascensão de tudo aquilo que não é ele — o morto, o animal, o estrangeiro, a coisa, a criança, o artificial, a escritura, etc. — à base da sua própria identidade. Eis a temática fundamental de “Páramo”. (ESCALLÓN, 2012, P. 61).

Por se tratar de uma estória que, conforme pistas contidas na narrativa, estaria dialogando com realidade de Bogotá, como já mencionado anteriormente, “Páramo” despertou o interesse de Escallón, a ponto de motivá-lo a traduzir esse conto para a língua espanhola; importando mencionar que o foco de sua pesquisa está centrado nas obras de Guimarães Rosa, relacionando-as com a perspectiva literária latino-americana. Quanto à recepção do escritor mineiro, explica Bairón Escallón, pouco foi o interesse por parte dos leitores colombianos — quase que a mesma atenção dedicada a Guimarães Rosa pelos leitores latino-americanos, como tenho constatado nesta minha pesquisa a respeito da recepção rosiana na América Latina. O efeito da pouca procura por Guimarães Rosa tem reflexo na produção crítica interessada em suas obras, fazendo com que tenhamos uma quantidade insuficiente de estudos literários dedicados aos livros do escritor na América Latina.

Ora, certa História, como antes mencionei, não deu muita importância às passagens latino-americanas de Guimarães Rosa. Não ponderou ainda a sua relevância. A Colômbia se mantém na *Tutaméia* (que quer dizer *insignificância*), ou se mantém *Unheimliche*, para a crítica dedicada à obra do escritor — crítica que, não por acaso, tem dado pouca atenção a “Páramo”. Isso tem o seu correlato nos estudos literários colombianos, que adoecem de um desconhecimento radical da literatura brasileira. (ESCALLÓN, 2012, p. 63-64).

Como já constatado em outros trechos desta tese, parte desse desinteresse se deve pela diferença idiomática, o que fez com que os escritores de língua portuguesa recebessem pouco destaque na América Latina, levando as editoras a não lança-los, preferindo a publicação de autores hispanoamericanos. Outro entrave estaria instalado na complexidade de se traduzir os textos de Guimarães Rosa, diante do inusitado emprego da língua. Há, ainda, a ideia de que o Brasil não pertenceria culturalmente à América Latina, noção refutada por Ángel Rama e outros pensadores latino-americanos, como foi apresentado no capítulo dedicado à transculturação narrativa. Podemos mencionar o *Boom* da literatura latino-americana como outro fator

desencadeador da pouca repercussão dos escritores brasileiros a partir dos anos de 1960 e 1970. Durante o *Boom*, o pensamento dominante dos romancistas latino-americanos era se projetar para a Europa e para além da América Latina. Diante desse fenômeno literário essencialmente de saída (divulgação e publicação no exterior) — pois importava mostrar a qualidade dos escritores latino-americanos para o mundo —, a entrada (recepção e publicação em países da América Latina) dos escritores de língua portuguesa, que mesmo em décadas passadas nunca foi intensa, tornou-se uma preocupação menor.

Paralelamente ao processo de tradução de “Páramo”, Bairón Escallón se preocupou em desvendar a semelhança entre a Bogotá real, terra natal do pesquisador colombiano, e a cidade descrita na obra ficcional criada por Guimarães Rosa. Interessou-se não apenas em traduzir o texto literário, mas em compreender a relação existente entre fatos (campo da realidade) como a pouca informação existente a respeito da estadia de Guimarães Rosa em Bogotá e o cruzamento dessa experiência vivida pelo escritor desaguando em “Páramo” (espaço da ficcionalidade).

Tendo em mente a relevância dessas informações, necessárias para a compreensão e para a sua tradução de “Páramo”, Escallón propôs sete reflexões<sup>139</sup> a respeito deste conto e da maneira como ele poderia ser interpretado historicamente. Em sua investigação, o pesquisador colombiano partiu da premissa de que, neste conto, Guimarães Rosa retrata, com efeito, a cidade de Bogotá. Tomar conhecimento de que a cidade descrita no conto é indiscutivelmente Bogotá tornou-se crucial para Bairón Escallón, uma vez que, segundo o pesquisador, é um detalhe fundamental, mas que foi “obliterado pela crítica” (ESCALLÓN, 2014, p. 133).

Para sustentar sua convicção, levantou algumas informações históricas que coadunam com situações expostas em “Páramo”. Dentre essas informações temos, por exemplo, o fato do personagem-narrador carregar consigo um livro de poemas, cujo título e autoria não são mencionados, mas que sabemos ser significativo para o narrador. Bairón Escallón, em sua

---

<sup>139</sup> 1) No intervalo dos anos de Guimarães Rosa em Bogotá, há um vazio, uma lacuna, que a chamada crítica rosiana desconsidera e que tem como o seu sintoma mais saliente o fato de “Páramo” não ter sido traduzido. // 2) Nessa fenda, está instalado o meu trabalho como tradutor e crítico. Leio a produção literária de Guimarães Rosa e me sinto interpelado por ela a partir desse vazio. // 3) Acredito, aliás, que os textos assinados por Rosa guardam desse contato uma memória perceptiva, que deve ser resguardada pelo tradutor. // 4) Dado que toda experiência é uma experiência coletiva, esses sintomas, essa memória lacunar, podem ser rastreados em imagens e textos criados por outros autores que também passaram por esse espaço nesse tempo. // 5) Isso vincularia a obra de Guimarães Rosa com séries literárias e culturais diversas daquelas que tradicionalmente se têm adjudicado à sua gênese e desenvolvimento. // 6) Também autorizaria uma leitura estereográfica em que estória e história se contrariam, criticam e iluminam mutuamente. // 7) Essas séries são complexas e não só têm a ver com a criação de imagens senão que envolvem procedimentos literários que, por sua vez, tendem a ampliar a experiência do leitor. Isso quer dizer que também podem ser questionados e analisados em função de uma abertura do sujeito ao mundo — uma abertura que não visa à sua completude enquanto sujeito, senão à experiência desse outro sem o qual o mesmo conceito de sujeito careceria de sentido. (ESCALLÓN, 2012, p. 64).

pesquisa, constatou que

[e]m 1939, Tomás Vargas Osório publicou em Bogotá, nos *Cuadernos de piedra y cielo*, um livro de poesia intitulado *Regreso de la muerte*. Os fatos narrados em “Páramo” acontecem, com a probabilidade que autorizam vários indícios, antes de 1948, provavelmente num par de meses entre os anos 1942 e 1944, que são os anos em que Guimarães Rosa morou na cidade. Só a partir do título, *Regreso de la muerte*, notamos afinidade entre o livro de poemas e o relato, cujos temas são a morte em vida e o renascimento. (ESCALLÓN, 2012, p. 65).

Além de tentar elucidar a existência de uma estreita relação entre a realidade de Guimarães Rosa e a ficção de Guimarães Rosa — relação que sustente a certeza de que “Páramo” só pode estar falando de Bogotá, e não de outra cidade andina —, o tradutor comenta o quão dificultoso é lidar com a linguagem empregada na literatura rosiana, tendo em vista a forma nada usual do autor trabalhar os advérbios, os substantivos, os adjetivos, a pontuação, dentre outros recursos linguísticos e gramaticais.

Aqui, temos mais um tradutor (da mesma forma leitor) de Guimarães Rosa a confirmar o quão intrincada é a empreitada de transpor o texto rosiano para outro idioma. Desconstruindo o já conhecido quando se trata do emprego da linguagem, Guimarães Rosa desenvolvia a tessitura de seus textos de um jeito singular, redesenhando e mostrando maneiras criativas de dizer aquilo que, por vezes, seria indizível, ou até impensável. A junção dessa forma singular de escrita a temáticas aplicáveis a todas as coisas e pessoas (distanciando-se do mero regionalismo reducionista), proporciona ao leitor uma experiência de leitura sem precedentes. Contudo, “Páramo” é um texto em que temos o deslocamento do espaço sertanejo, pois o narrador-personagem está situado em um local de estranhamento, lugar emocionalmente insustentável e fisicamente desconfortável.

Diante da singularidade da escrita de Guimarães Rosa em sua obra literária, Bairón Escallón, em determinados momentos de sua tradução, decidiu-se por manter o texto tal qual o original, para preservar a essência da ideia concebida pelo escritor mineiro no ato de sua criação, como relata no trecho que segue:

Conservei as estruturas proposicionais do autor. Respeitei os seus neologismos, a sua pontuação inusitada, as aparentes redundâncias (i.e. “caminhar a pé”, “indo andando”, “morrer morte”, etc.). Não adaptei completamente os vocábulos ao seu uso habitual. Para só esclarecer um dos pontos mais delicados, aquilo de “respeitar os neologismos” de Guimarães Rosa quer dizer fazer uso da potência neologizante do autor segundo as possibilidades da língua de chegada. Isso, aliás, é recomendação do próprio

Rosa, para quem “traduzir é conviver”, ou seja, viver junto e de novo o ato de criação, como atesta a correspondência com seu tradutor alemão. [...] Em muitas ocasiões, simplesmente operei não traduzindo, deixando “procurar” onde está “procurar”, sem trocá-lo por “buscar”; “preciso”, e não “necessário”; “saudade”, e não “nostalgia”, para dar os exemplos mais simples. Por outra parte, quando considerei que alguma decisão precisava ser justificada, optei por uma nota elucidativa. Também o fiz nos casos em que apareciam palavras em espanhol ou em outras línguas, ou citações literais não declaradas, ou para marcar neologismos, ou aquelas palavras não traduzidas que antes referi, ou as anotações à margem do original tipografado pelo autor. No total, o texto traduzido, que tem 20 páginas mais ou menos, com umas 9.000 palavras, está acompanhado por 57 notas de rodapé. Optar pela interrupção que esse recurso implica, neste caso, é tomar a síncope como alternativa, remarcar a suspensão que antes descrevi e que ritma caracteristicamente a dicção original. (ESCALLÓN, 2012, p. 70).

Chamou-me atenção o fato de que tanto o professor Bairon Escallón quanto a professora Valquiria Wey (apresentada no capítulo dedicado à recepção mexicana de Guimarães Rosa) acabaram trilhando caminhos semelhantes enquanto tradutores, mas de forma inversa. Em se tratando do pesquisador colombiano, deslocou-se do seu país de origem para se estabelecer no Brasil, e assim desenvolver seus estudos a respeito da obra de Guimarães Rosa, tendo traduzido “Páramo” para a língua espanhola. Por outro lado, a pesquisadora Valquiria Wey, nascida na cidade de São Paulo, iniciou seus estudos ainda em terras brasileiras, vindo a se mudar para a cidade do México, onde desenvolve importante trabalho como estudiosa e tradutora de Guimarães Rosa.

Outra característica que os aproxima, reside na importância dada em analisar o conto “Meu tio o Iauaretê”. Em seu estudo deste conto, Valquiria Wey relaciona os acontecimentos do conto com a tradição cultural ameríndia, especificamente do povo mexicano e o mito do jaguar. O interesse por “Meu tio o Iauaretê” levou a professora Valquiria Wey a traduzi-lo para o espanhol, tendo a preocupação em preparar um glossário elucidativo, pois esse conto apresenta expressões e palavras provenientes da língua indígena, e que, portanto, são de difícil compreensão para os leitores desconhecedores do nheengatu (nhangatu), língua derivada do tupi-guarani.

Em “‘Meu tio o Iauaretê’, à margem da estória” — artigo encaminhado em 23 de dezembro de 2013, e publicado em junho de 2014 na revista *Literatura: teoria, história, crítica*, editada pelo Departamento de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia —, Bairón Vélez Escallón traça um panorama do conto “Meu tio o Iauartê”, tendo por preocupação constatar que este conto se encaixa na condição de espaço periférico latino-americano, da mesma forma como o fez ao abordar o conto “Páramo” — narrativa que transmite ao leitor a

sensação de estar à marem da realidade, a partir do instante em que o leitor vê o narrador-personagem destituído das coisas que conferem identidade a ele.

O interesse de Escallón por essas duas narrativas de *Estas estórias* (1969) reside no fato de ambas trazerem, em suas composições, a condição de alteridade, circunstância já discutida anteriormente quando o ponto central foi o artigo do pesquisador colombiano dedicado ao conto “Páramo”. No entanto, se no artigo voltado para o conto “Páramo” — conforme sabido, Escallón discute não apenas a concepção de uma interpretação pautada na alteridade, mas, também, defende a certeza de “Páramo” estar ambientado na cidade de Bogotá —, há um raciocínio fluido, desenvolvido por meio de uma escrita direta e da clara concatenação de ideias, o mesmo desenvolvimento fluente não ocorre no artigo dedicado ao conto “Meu tio o Iauaretê”. O contínuo entrelaçamento das ideias expostas em “Meu tio o Iauaretê”, à margem da estória”, acaba gerando uma dificuldade maior para o leitor decifrar as informações expostas ao longo do texto, proporcionando uma complicação desnecessária. Em sua análise, Escallón procura demarcar alguns pontos de discussão, como: a personificação do mito construído pela lenda do jaguar; a marginalização do território amazônico dentro do âmbito latino-americano, englobando questões socioculturais; o paralelo entre os personagens do conto “Meu tio o Iauaretê”, tendo por base a comparação entre civilização e barbárie; A perspectiva analítica desenvolvida a partir dos estudos de linguagem, destacando o emprego da língua indígena.

Ao falar da trajetória de vida do sobrinho-do-Iauaretê (denominação utilizada por Escallón em seu texto), estabelecendo momentos da vida do personagem a partir das localizações geográficas descritas na narrativa: “[e]ssa cartografia nos permite inferir uma origem no estado do Pará, uma adolescência junto com o pai em Goiás e uma vida adulta entre Minas Gerais, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.” (ESCALLÓN, 2014, p. 359), Escallón destaca a mestiçagem presente no personagem central do conto, estado que o legou à condição de pária na sociedade, situação que o obrigou a sobreviver servindo aos interesses de quem pudesse pagar pelos seus préstimos de matador, e, posteriormente, caçador de onças

O Sobrinho é um mestiço do fazendeiro Chico Pedro e da tacunapéua Mar'Iara Maria. Do pai recebe o nome Antonio de Eiesus; da mãe, Bacuriquirepa. Expropriado de nascimento, maltratado pela sua aparência e pelo seu sangue, ele é usado (falidamente) por fazendeiros como matador e jagunço. Tentando fugir dessas tarefas, o Sobrinho-do-Yavaratê aceita trabalhar para outro fazendeiro, Nhô Nhuão Guede, criador de gado, que o encarrega de “desonçar a região”, indo morar no meio da selva, junto com o preto Tiodoro. Lobisomem produzido para expandir a fronteira agrícola, o Sobrinho sobrevive matando as onças que ameaçam permanentemente o gado nesses ermos do Mato Grosso do Sul. (ESCALLÓN, 2014, p. 151-152).

A miscigenação e a natureza metamórfica do personagem central de “Meu tio o Iauaretê” (somando ainda a sua índole de matador de homens e onças), provenientes da mescla de antecedentes biológicos e valores culturais — estes últimos adquiridos ao longo de sua vivência por regiões diversificadas do Brasil —, são fatores que podem condicionar o personagem a estar à margem da sociedade. Diante desta constatação, percebo que a condição de pertencimento não é uma prerrogativa válida para este personagem, pois ele não é completamente homem, assim como não é inteiramente jaguar/onça, vivendo na zona limítrofe proporcionada pela sua categoria zoomórfica.

Na segunda parte de sua tese, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 2014, Bairon Escallón retoma, no subtópico “Por um Iauaretê mestiço”, a discussão tratada em seu artigo publicado na revista *Literatura: teoria, história, crítica* (2014), falando da dieta antropofágica do personagem e sua relação com o mito dionisíaco, da sua situação de mestiço, da sua posição enquanto duplo caçador, da possível relação de proximidade existente entre a narrativa rosiana e a lenda de Yuruparý, do mapeamento da vida do personagem-onça, entre outras questões discutidas nesse capítulo de sua tese. Seguindo uma proposta interpretativa que dialoga com o mito e seu espírito simbólico — quer seja o relato oral proveniente da tradição helenística, quer tenha vindo da herança cultural ameríndia, como é o caso do mito do homem-jaguar, lenda ameríndia popular em muitos países da América Latina, como ocorre no folclore indígena mexicano (linha de raciocínio seguida pela professora Valquíria Wey em sua análise do conto “Meu tio o Iauaretê”) —, Escallón busca decifrar, acima de tudo, a essência do sobrinho-do-Iauaretê. Acredito, como nos mostra a narrativa, tratar-se de uma criatura enigmática em sua singularidade, cuja natureza dupla o faz, ao mesmo tempo, perseguidor e perseguido, fera destruidora e indivíduo devastado, um excluído que encontra uma forma incomum de se inserir socialmente, fazendo valer o seu instinto predatório (inclinação natural dos seus pares), desatrelando-se dos valores morais determinados pela sociedade que o excluiu, importando, então, impor sua vontade violenta.

O trabalho desenvolvido pelo colombiano Bairón Escallón, recente dentro do vasto universo da recepção crítica rosiana, é mais uma demonstração da importância dos textos escritos por Guimarães Rosa, e reforça o entendimento de que ainda há o que ser discutido — ainda mais em se tratando da recepção latino-americana, que ainda não teve a chance de ler todos os livros lançados por Guimarães Rosa —, refutando o pensamento equivocado de que não há mais o que ser dito a respeito dos textos do escritor mineiro, pois todas as análises já foram feitas. A iniciativa de Bairón Escallón renova a recepção de Guimarães Rosa para o novo

público leitor (quer seja por intermédio dos seus artigos científicos, quer seja pela preocupação em traduzir um conto rosiano para o espanhol: “Páramo”), fomentando a busca pela obra de Guimarães Rosa, e instigando outros pesquisadores e amantes da literatura do autor de *Corpo de baile* a traduzirem os seus textos, chegando, em breve, ao instante em que teremos todos os seus livros publicados na América Latina, podendo, desta maneira, mostrar para uma parcela maior da recepção latino-americana porque Guimarães Rosa é tão estudado e reverenciado no mundo todo.

## 5. URUGUAI, CHILE E ARGENTINA

### 5.1. O Uruguai recebe Guimarães Rosa: Emir Rodriguez Monegal e Benavides Washington

*“Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse-se as coisas fossem outras.”*

(Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, *Primeiras estórias*)

#### 5.1.1. Emir Rodriguez Monegal e a busca pelo insondável

Localizado ao extremo sudoeste da América do Sul, o Uruguai possui uma relação de proximidade com o Brasil devido seu posicionamento geográfico fronteiriço, semelhante, inclusive, à situação de outros tantos países que fazem parte da composição territorial sul-americana.

Contudo, no período em que os livros de Guimarães Rosa eram publicados no Brasil pela editora José Olympio, a literatura brasileira não possuía ampla difusão dentro do território latino-americano — de predominância cultural hispânica —, em parte por fatores de ordem editorial, mas certamente devido a uma dupla dificuldade enfrentada pelos leitores de língua espanhola: compreender com clareza o idioma português e decifrar coerentemente a prosa rosiana.

No Uruguai, coube ao professor e crítico literário Emir Rodriguez Monegal (1921-1985) — um dos mais influentes pensadores da América Latina —, a tarefa de divulgar a narrativa de Guimarães Rosa para a apreciação não apenas dos leitores uruguaios, mas de todos os leitores hispano-americanos.

Tendo colaborado no caderno de literatura da revista *Marcha* (fundada em Montevideu no ano 1939), entre os anos de 1944 e 1959, Monegal foi adquirindo experiência dentro do mercado editorial, onde, posteriormente, passaria pelo jornal uruguaio *El Pais*, tendo escrito diversos artigos. Em um momento posterior, apostou na criação da revista literária *Número*, publicada no Uruguai entre os anos de 1949 e 1964.

Dois anos depois, em julho de 1966, viria a se tornar diretor da *Mundo Nuevo*, revista literária fundada em Paris e publicada em associação com o Instituto Latino-americano de Relações Internacionais (ILARI).

Em seu texto de apresentação, contido na página quatro (4) da primeira edição da *Mundo Nuevo* (julho 1966), Emir Rodriguez Monegal comenta que uma das metas dessa publicação periódica seria difundir a cultura latino-americana no cenário internacional, apresentando sua arte, sua literatura, suas investigações científicas etc., em suma, dar voz à intelectualidade da América Hispânica:

El propósito de *Mundo Nuevo* es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.<sup>140</sup> (MONEGAL, 1966, p.4).

Após vinte e cinco revistas lançadas, evento ocorrido entre os anos de 1966 e 1968, as duas últimas edições da mensal *Mundo Nuevo* (respectivamente os números 26 e 27) foram publicadas em uma única edição contendo 129 páginas, 33 páginas a mais do que nas edições anteriores, que costumavam ter 96 páginas.

Dentre as 27 revistas escritas, é mister destacar a edição de número 20, disponibilizada em fevereiro de 1968. Nessa edição, dentre outras matérias, há uma dedicada ao escritor Guimarães Rosa, além de levar ao conhecimento do público leitor da revista *Mundo Nuevo* as histórias “Nenhum, nenhuma” e “O cavalo que bebia cerveja”, dois dos 21 contos que compõem o livro *Primeiras histórias*, obra publicada no Brasil no ano de 1962.

Ao folhear a vigésima edição de *Mundo Nuevo*, o leitor encontrará nas primeiras páginas uma seção denominada “Testimonios”, onde Emir Rodriguez Monegal nos apresenta seu artigo “En busca de Guimarães Rosa”. Nesse material de doze páginas, o escritor uruguaio desenvolve

---

<sup>140</sup> O objetivo da [revista] *Mundo Nuevo* é inserir a cultura latino-americana em um contexto internacional e atual, que permita ouvir as vozes quase sempre inaudíveis ou dispersas de todo um continente e estabeleça um diálogo que vá além das limitações conhecidas de nacionalismos, partidos políticos (nacionais ou internacionais), capelas mais ou menos literárias e artísticas. A *Mundo Novo* não se submete às regras de um jogo anacrônico que tentou reduzir toda a cultura latino-americana à oposição de facções irreconciliáveis e que impediu a circulação fértil de ideias e pontos de vista opostos. A *Mundo Novo* estabelecerá suas próprias regras do jogo, com base no respeito pela opinião dos outros e uma base fundamentada própria; na investigação concreta e com dados confiáveis da realidade latino-americana, assunto ainda inédito; na adesão apaixonada a tudo o que é verdadeiramente criativo na América Latina.

uma espécie de texto-depoimento (fazendo jus ao título do espaço em que o artigo foi inserido), relatando os três encontros que teve com o escritor mineiro e as experiências apreendidas desse contato privilegiado.

Monegal comenta que os encontros sucedidos no Rio de Janeiro, em Gênova e em New York foram casuais, ocorridos em eventos destinados ao universo literário. Contudo, mesmo que os encontros tenham sido breves, ajudaram o crítico uruguaio a compreender de forma mais adequada as obras de Guimarães Rosa, que, por conseguinte, o ajudaram a enxergar melhor a vida:

No me quejo de lo fugaz o accidental de esos contactos. Creo que ellos me permitieron captar, como experiencia humana viva, lo que había ido descifrando en la lectura de sus grandes libros. Elusivo y presente, vivo y condenado ya a muerte, Guimarães Rosa me ha ayudado a ver y entender mejor algunas cosas básicas<sup>141</sup>. (MONEGAL, 1968, p.4).

Seu primeiro contato com a narrativa rosiana ocorreu de maneira despreziosa, quando, ao folhear um semanário divulgado em Montevidéu, deparou-se com o conto “A terceira margem do rio”; posteriormente, como um evento do acaso, chegou em suas mãos um periódico brasileiro que trazia consigo uma crônica sobre Guimarães Rosa.

Todavia, o instante em que Emir Monegal teve a oportunidade de saber mais sobre o escritor João Guimarães Rosa, deu-se por intermédio do casal de amigos Walter Wey — diplomata da embaixada brasileira no Uruguai e diretor do *Instituto Cultural Uruguaio-brasileiro* —, e sua esposa Virginia Wey, tradutora da obra *Primeiras estórias* para o castelhano, publicada na Espanha pela editora Seix Barral no ano de 1969.

Desde então, só aumentou sua curiosidade e fascínio pela obra do escritor mineiro, cuja “narrativa mágica” era comparada, pelo crítico uruguaio, aos trabalhos de escritores do porte de Franz Kafka e Jorge Luis Borges, pois uma vez tocado pela genialidade desses escritores, o leitor sentirá a necessidade de buscá-los mais: “De golpe, me convertí al culto, entonces casi secreto en la América hispánica. Pedí a Virginia y a Walter las *Primeiras Estórias* y empecé la lenta pénétración en ese universo a la vez tan vasto y reducido.”<sup>142</sup> (MONEGAL, 1968, p.4).

Por ocasião de uma curta estadia no Rio de Janeiro — no mês de julho do ano de 1963 —, Monegal pôde de se informar mais sobre Guimarães Rosa por meio do Anuário do

---

<sup>141</sup> Não me queixo da natureza fugaz ou acidental desses contatos. Eu acho que eles me permitiram capturar, como uma experiência humana viva, o que eu estava decifrando na leitura de seus grandes livros. Indescritível e presente, vivo e condenado à morte, Guimarães Rosa me ajudou a ver e entender melhor algumas coisas básicas.

<sup>142</sup> “De repente, eu me convertí ao culto, quase secretamente na América hispânica. Eu pedi a Virginia e Walter o *Primeiras Estórias* e comecei a adentrar lentamente naquele universo que era tão vasto e pequeno ao mesmo tempo”.

Ministério das Relações Exteriores, um dos tantos livros que compunha a biblioteca da casa de Eva Pimentel Brandão, sua anfitriã brasileira.

Contudo, nesse anuário não havia nenhuma informação relacionada ao escritor Guimarães Rosa, contendo apenas dados referentes ao exercício da sua profissão de diplomata. Não satisfeito, Emir Monegal procurou a ajuda do amigo Afrânio Coutinho, que prontamente o levou ao Palácio do Itamaraty para as devidas apresentações.

Estando defronte a Guimarães Rosa, Monegal pensou ter sentido as pernas fraquejarem, tamanho seu nervosismo. Sensação que se esvairia logo, pois o ar formal restringia-se à decoração do escritório e à aparência externa do escritor-diplomata (em se tratando do interesse de Monegal pelo primeiro).

Analisando com atenção, percebeu tamanha amabilidade vindo das palavras de Rosa, algo que não só o tranquilizou, como também o fez perceber que estava, indubitavelmente, diante do homem responsável pelas bem escolhidas palavras presentes no conto “A terceira margem do rio”:

Apenas empieza a hablar, modulando con precisión cada sílaba con una voz suave pero firme, apenas subraya ciertas palabras con un súbito estallido de los ojos, apenas apoya un poco el pedal de la intención para circundar de color un significado, descubro que estoy frente al narrador. La voz que suena acariciando cada una de las sílabas es la voz que se escucha, apenas audible, en las páginas de *Primeiras Estórias*.<sup>143</sup> (MONEGAL, 1968, p.5).

Durante a conversa, Rosa falou sobre seu método de escrita, das suas incontáveis correções textuais, alterando o necessário para que a obra alcançasse o corpo desejado, sem, contudo, abster-se das dores que todo bom escritor pode vir a se defrontar ao ter que “mutilar”, ajustar, suprimir, ou seja, desfazer-se de algo já escrito, mas que, naquele instante, aparenta padecer de desençaixe dentro do constructo de determinada criação narrativa.

Diante da dificuldade de abandonar definitivamente esse material já escrito (porém não aproveitado), Rosa confidenciou guarda-los em um caderno especial, latinamente nomeado *Rejecta*, para que posteriormente, com sorte, os rejeitados viessem a ser utilizados da maneira adequada. Sobre o árduo trabalho de revisão e (re)escritura, Guimarães Rosa comentou para Monegal:

---

<sup>143</sup> Ele mal começa a falar, modulando precisamente cada sílaba com uma voz suave mas firme, ele mal sublinha certas palavras com uma súbita explosão de seus olhos, ele mal se inclina um pouco no pedal da intenção de cercar um significado com cor, descubro que estou diante do narrador. A voz que soa acariciando cada uma das sílabas é a voz que é ouvida, quase inaudível, nas páginas de *Primeiras Estórias*.

Pero antes de entregar el primero, debió pensar mucho, esbozar unos cuantos, tener por lo menos tres ya escritos y furiosamente revisados, para estar seguro (desde el comienzo) sobre cual sería la visión general del libro en que irían a parar esas historias de seres soñadores, seres débiles, de temibles bandoleros, de mujeres trágicas, de sucesos extraños como fábulas, mágicos como la misma leyenda del interior del Brasil.<sup>144</sup> (MONEGAL, 1968, p. 6).

Enquanto esteve no Rio de Janeiro (período de quinze dias), Emir Monegal procurou pelas edições de *Sagarana* (1946), *Grande sertão: veredas* (1956), *Corpo de baile* (1956) e *Primeiras estórias* (1962) — quatro títulos que logo ganhariam projeção literária para além do território brasileiro —, porém sem sucesso, pois as edições estavam esgotadas nas livrarias do Rio de Janeiro. A procura era tamanha que alguns livreiros haviam encomendado mais de cem exemplares de *Grande sertão: veredas* para poder atender à demanda.

Guimarães Rosa, desculpando-se por não poder ajudar Monegal a conseguir nenhum dos livros, explicou, de maneira bem-humorada, que a situação era tão delicada, que para poder enviar suas obras para a apreciação dos editores europeus, teve que “saquear” a biblioteca de amigos. Desse primeiro encontro no Itamaraty, Monegal comenta ainda que teve a oportunidade de ver as cartas que Guimarães Rosa trocava com seus tradutores, manuscritos gentilmente compartilhados pelo diplomata naquele momento de descontração, oposto da sisudez que se poderia imaginar de um funcionário do serviço diplomático de um país.

Caso isolado o de Emir Rodríguez Monegal para com a literatura de Guimarães Rosa, pois durante a época da sua descoberta a respeito da narrativa rosiana, era um tanto incomum o interesse de leitores latino-americanos pela literatura brasileira, visto que a barreira idiomática sempre foi determinante para o afastamento de nossa literatura na América Hispânica. Consequentemente essa realidade — dentre outros fatores de ordem histórico-cultural —, acabou resultando no “aprisionamento” dos escritores brasileiros numa redoma linguístico-portuguesa. Mesmo abrangendo grande espaço territorial na América do Sul, o Brasil não teve a sua literatura devidamente reconhecida durante parte do século XX.

Tempo depois, deram-se outros dois encontros entre Emir Monegal e Guimarães Rosa, ocorridos em eventos literários na Europa e nos Estados Unidos. O primeiro aconteceu na cidade de Gênova, em janeiro de 1965 na ocasião de um congresso de escritores, quando

---

<sup>144</sup> Mas antes de entregar o primeiro, ele deve ter pensado muito, ter esboçado alguns, pelo menos três já escritos e furiosamente revisados, para ter certeza (desde o começo) sobre qual seria a visão geral do livro em que essas histórias de sonhadores, seres fracos, bandidos temíveis, mulheres trágicas, eventos estranhos como fábulas, mágicos como a lenda do interior do Brasil.

Guimarães Rosa falou sobre a influência exercida pela obra de James Joyce (1882-1941) em sua própria criação literária, assim como demonstrou aparente desconforto com a comparação feita entre seus textos e a escrita do americano William Faulkner (1897-1962):

Reconheceu então que tanto *Ulisses* quanto *Finnegans Wake* haviam sido um modelo, um paradigma ao que quis aproximar-se. Com respeito a William Faulkner, com o qual se costuma compará-lo, me manifestou uma aversão muito clara: rechaçava sua visão do mundo, sua crueldade algo sádica. Guimarães Rosa acredita no sobrenatural, mas crê em um mistério menos doloroso. Seu espírito religioso não espera só as sombras do mais além. Reconhece, por sua vez, sua predileção pelo Sartre dos relatos de *Le mur*, que leu com deslumbramento. (MONEGAL, 2009).

O segundo momento em que Emir Monegal se encontrou com Guimarães Rosa se deu em junho de 1966, na cidade de Nova York. Na ocasião, a conversa oscilou entre Clarice Lispector — interesse de Emir Monegal, cujo assunto o escritor mineiro demonstrou pouco interesse —, e a tradução de *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas* para o alemão (feita por Curt Meyer-Clason), e a elogiada tradução espanhola de *Grande sertão* feita por Ángel Crespo e qualificou positivamente o trabalho feito por Virginia Wey em *Primeiras estórias* ao traduzir o livro de contos para o espanhol. A respeito do comportamento de Guimarães Rosa para com seus tradutores, Monegal comenta uma situação vivida na companhia do escritor mineiro:

[Guimarães Rosa] Se ha levantado para mostrarme la carpeta en que guarda las cartas de sus editores extranjeros y ese gesto (que podría revelar una vanidad superficial, casi infantil) está desmentido por la presencia de gran señor con que se mueve, por la delicada ironía que asoma a sus ojos y a esa semi-sonrisa que baila siempre en sus labios. Es esa ironía que se vuelca impecablemente sobre sí misma.<sup>145</sup> (MONEGAL, 1965, p. 3).

Emir Monegal reconhece a força da obra rosiana e o quão difícil é traduzir seus escritos para outros idiomas; tarefa comparável à laboriosa traduzibilidade de *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) — livros do irlandês James Joyce (1882-1941) —, graças ao caráter *estritamente verbal* do mundo construído pelos dois escritores.

Entretanto, o quase total desconhecimento de Guimarães Rosa na América-latina passaria por uma mudança de horizonte a partir da tradução norte americana de *Grande sertão: veredas*, nomeada *The Devil to Pay in the Backlands* e publicada em Nova York no ano de 1963. Mesmo não tendo tido uma recepção enfática nos Estados Unidos, essa edição veio

---

<sup>145</sup> [Guimarães Rosa] Levantou-se para mostrar-me a pasta em que guarda as cartas de seus editores estrangeiros e esse gesto (que poderia revelar uma superficial, quase infantil vaidade) é negado pela presença do grande cavalheiro com quem se move, pelo delicado ironia que aparece em seus olhos e aquele semi-sorriso que sempre dança em seus lábios. É essa ironia que se transforma impecavelmente em si mesma.

seguida da publicação de *Grande sertão: veredas* na Alemanha em 1964, e posteriormente em 1967 na Espanha, por intermédio da editora catalã Seix Barral, com sede em Barcelona, evento que projetaria Guimarães Rosa no espaço intelectual e literário hispano-americano.

De indiscutível complexidade, tanto no âmbito mitológico quanto no campo linguístico, *Grande sertão: veredas* é comparado por Emir Monegal<sup>146</sup> a outras grandes obras escritas por autores latino-americanos, cujas narrativas trazem um relato circunstanciado de uma realidade de aparência unicamente regional, mas que, por vezes, trata de questões de ordem universal, transcendendo, assim, o que seria exclusivamente próprio de uma determinada realidade social, para instaurar na mente do leitor atento a possibilidades de leitura de uma realidade macrossocial dentro de um espaço inesperado. É a transculturação presente na criação literária do ilustre cordisburguense.

Dando destaque para a qualidade narrativa, representada por meio de projeção através do solilóquio de Riobaldo, Emir Monegal<sup>147</sup> se viu demasiadamente interessado pela criação linguística elaborada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, como comenta na edição de número 20 da revista *Mundo Nuevo*: “pero como versión de lo que Guimarães Rosa había creado em primero y último lugar con su novela (una lengua, esa habla propia) era una vulgarización talentosa” (MONEGAL, 1968, p.7).

---

<sup>146</sup> El monólogo del protagonista crea un mundo: es el universo mineiro que está enquistado en el centro del Brasil, tierras altas y áridas, que lindan con el desierto del Nordeste, con esa Bahía ya poetizada por narradores y sociólogos. Es un mundo de tradicional violencia, de pasión ardida, de fábula que Guimarães Rosa ubica cronológicamente a fines de siglo pero que sigue conmoviéndose hasta el día de hoy, como lo documentan trágicamente los periódicos. Ese mundo es, por otra parte, el mismo de las grandes narraciones de la literatura latinoamericana: el *Facundo*, de Sarmiento, con su vasta perspectiva de la pampa y sus caudillos; el *Martín Fierro*, de Hernández, con su denuncia del aniquilamiento de un tipo humano: el gaucho; la *Excursión a los indios Ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, con su crónica pintoresca de la extinción de otra raza; el *Ismael y las demás novelas del ciclo épico* con que Acevedo Díaz recrea las fuentes de la nacionalidad uruguaya; *The Purple Land*, del angloargentino Hudson, que evoca con ojos extranjeros e irónicos la misma tierra uruguaya dividida por las facciones políticas; *Nostromo*, de Joseph Conrad, que convierte en barroca alegoría todo el mundo latinoamericano de revoluciones, exceso tropical y lealtades divididas; *Tirano Banderas*, del gallego Valle Inclán, que traspa a clave esperpéntica y lingüísticamente inagotable esa misma visión de Conrad; *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, que resume en Pancho Villa la esencia de la revolución mexicana; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que convierte en símbolo accesible el hechizo de la tierra americana. (MONEGAL, 1965, p.5).

<sup>147</sup> Con una sabiduría y una sensibilidad adiestradas en los mejores productos de la vanguardia narrativa de los años veinte — sus deudas con Joyce, con Proust, con Mann, con Faulkner, son obvias —, el novelista brasileño presenta en su gran novela el monólogo de Riobaldo, también llamado el Tatarana (el gusano de fuego, por su puntería al disparar), también conocido como el Urutú-Branco (la víbora de cascabel blanca), a través de las casi seiscientas páginas de su novela, sin una pausa, sin una ruptura, sin un corte. O mejor dicho: con las únicas pausas, rupturas y cortes que se impone el propio relator para no anticipar más de lo que quiere, para no contar lo que desea dejar hasta el final, para esconder toda una zona del relato hasta el mismo desenlace. En su monólogo, Riobaldo enlaza tiempos y espacios, telescopa sucesos y personajes, hace correr la sangre y estallar el deseo, mientras va dando (pieza a pieza) los elementos de un gigantesco rompecabezas que es su propia vida y destino. Este hombre ya viejo, que se confiesa ante el inaudible oyente, no quiere ocultar nada pero quiere, eso sí, poner retrospectivamente cada cosa en su lugar. Sólo que el lugar no es el que cronológicamente le correspondería en una narración linear, sino otro. (MONEGAL, 1965, p.6).

O fato de o crítico uruguaio deter sua atenção na concepção verbal desenvolvida em *Grande sertão: veredas* não se apresenta como condição de novidade, tendo em vista que o interesse por esse ponto específico — algo percebido em similitude em diversos estudos pormenorizados destinados às outras obras de Guimarães Rosa —, chegou a ser praticamente uma unanimidade em se tratado das análises desenvolvidas pela recepção crítica no exterior.

Graças aos aspectos sensíveis de sua percepção, Emir Monegal captou com inteligência as propriedades que determinam a essência de uma obra literária em *Grande sertão: veredas*. É importante salientar que mesmo que um determinado tema seja familiar, ou mesmo já tenha sido abordado anteriormente por outros escritores, o que irá determinar o grau positivo ou negativo de excelência da obra literária será — dentre outros fatores singulares —, a sua capacidade de se distanciar do esperado.

Uma vez distanciado da proposta de construir uma literatura fundamentada em fatos, Guimarães Rosa tornou ainda mais complexa sua criação literária, pois decidiu abordar de maneira nada convencional, temas já consolidados pelo uso, assim como desenvolveu assuntos impensáveis para aquela existência enquanto realidade vivida. Conscientemente, ou não, seu desinteresse pelas convenções do *realismo documental* o aproximaram da qualidade literária que o transformaria em um renomado escritor mundo à fora.

#### 5.1.2. Washington Benavides e o faunístico sertão rosiano

Nascido em Tacuarembó, cidade fundada em 27 de janeiro de 1832 com o nome de Vila de San Fructuoso, Washington Benavides Aliano (1930-2017) foi professor de literatura do departamento de Letras Modernas e Contemporâneas da Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação da Universidade de la República, Montevideu, Uruguai; destacando-se, também, como poeta, tradutor e crítico literário. Seu primeiro contato com a prosa rosiana ocorreu na década de 1950 quando teve a oportunidade de ler a edição brasileira de *Sagarana* — publicação de 1946, lançada pela editora Universal, e tendo a capa ilustrada por Geraldo de Castro. A boa impressão deixada pelos nove contos de *Sagarana* estimulou o crítico uruguaio a ler mais livros de Guimarães Rosa: “La fervorosa lectura dei resto de su obra, confirmó ia primera imagen.” (BENAVIDES, s/d/, p.125)<sup>148</sup>

Washington Benavides percebeu estar diante de um ficcionista que se propunha

---

<sup>148</sup> “A leitura fervorosa do resto de seu trabalho confirmou a primeira imagem”.

reescrever o universo a partir da concepção artística do seu universo criativo, isto é, dando existência ao que não existia ao elaborar um regionalismo cuja feição externa propiciava abertura para discutir a posição ocupada pelo sertanejo não apenas no espaço territorial e sócio-político, mas, principalmente, destacando seu lugar dentro da esfera do pensamento que circunda entre o filosófico e o espiritual.

Não há, em Guimarães Rosa, permanência na lógica narrativa pautada num estilo temático formado por todos os elementos singulares designados por um conceito estritamente regionalista. Pelo contrário, sua narrativa se caracteriza pela quebra da expectativa, havendo a inclusão do indivíduo em uma realidade de especulações possíveis.

O sertão mineiro imaginado por Guimarães Rosa é o lugar onde se desenrolam acontecimentos que, para aqueles com uma mente menos abalizada, não teriam a probabilidade de ocorrer. Contudo, trata-se de uma generalização apressada acreditar que a investigação da dimensão essencial e ontológica do mundo não possa ser um privilégio daqueles que habitam as regiões menos povoadas dos interiores.

Além de se singularizar pela investigação das realidades que transcendem a experiência sensível e pela inventiva utilização linguística, Guimarães Rosa se destaca por uma outra peculiaridade: a rica representação dos animais e da vegetação oriunda do sertão de Minas Gerais.

A descrição irretocável da fauna e da flora do interior mineiro (e de parte do sul da Bahia) é uma característica marcante de sua escrita que podemos encontrar em muitos de seus contos, novelas e romances. Em busca de melhor conhecer e entender as particularidades da natureza interiorana do seu Estado, Guimarães Rosa se dispôs a sair em diligência, acompanhando boiadeiros que trilhavam a vasta região interiorana.

Sempre carregando consigo sua caderneta de anotações, o escritor registrava episódios ocorridos nas cidades onde passava; *causos* relatados pelos vaqueiros; representava por meio de desenho as plantas, frutos, animais etc.; assim como tomava nota a maneira de proceder dos bichos, e a estrutura, aroma e sabor dos vegetais.

E foi essa característica presente nos textos de Guimarães Rosa que chamou a atenção de Washington Benavides, levando-o a elaborar o trabalho intitulado *Los "Zoo" de João Guimarães Rosa: Arquivo João Guimarães Rosa do I.E.B.*. Seguindo um caminho diferente daquele tomado pela maioria dos críticos estrangeiros de Guimarães Rosa (que consiste em analisar o caráter linguístico dos textos rosianos), Benavides volta seu olhar para os animais e para a paisagem que despontam nas estórias do escritor mineiro, como acontece em "O burrinho

pedrês”, “São Marcos”, “A hora e vez de Augusto Matraga”, todos contos de *Sagarana*, livro este que foi seu primeiro contato com a abrangência do mundo estabelecido por Guimarães Rosa:

de recrear la simple presencia de la fauna, vistiéndola de una real representación de cada animal, ya sea recurriendo a los valores onomatopéyicos, a las singularidades de la especie que, a su vez provocaban en la escritura roseana, nuevos códigos de acceso a esa naturaliza “mágica” y de verdadera reencarnación: “Yo quiero ser yacaré”.<sup>149</sup> (BENAVIDES, s/d, p. 132).

A forma poética com que Guimarães Rosa desenha a paisagem por onde transita o personagem Augusto Esteves durante sua jornada de autoconhecimento no conto “A hora e vez de Augusto Matraga” fascinou Washington Benavides, quando se deparou com a preciosa descrição do aroma e da constituição das flores e das plantas que compõem o esplendor da vegetação do sertão; assim como chamou atenção a representação onomatopaica do som emitido pelos mais variados tipos de pássaros, com suas plumagens multicoloridas e hábitos peculiares; além da representação exata da estação das chuvas e as mudanças ocorridas na fauna, na flora e nos seres humanos, com a sua chegada e sua inevitável partida. Tudo isso fez com que o leitor Washington Benavides procurasse cada vez mais se inteirar a respeito desse ecossistema que é o sertão rosiano, misto de realidade e fabulação.

Um tempo depois, Benavides pôde ter em suas mãos os dois volumes de *Corpo de baile*, lançado em 1956. O crítico uruguaio sabia que ao ler as sete novelas, iria, mais uma vez, se envolver com as magistrais representações do cenário mineiro, assim como iria conhecer um pouco mais sobre a experiência de vida dos habitantes fascinantemente incomuns do sertão descrito por Guimarães Rosa: “Esta serie de novelas unidas por el escenario minero, de inmensos chapadones, horizontes inacabables, y una naturaleza en perpetuo cambio, estarán habitadas por los queridos atípicos de los relatos y novelas de Guimarães Rosa: ninas, locas, mendigos, cangaceiros, vaqueiros”.<sup>150</sup> (BENAVIDES, s/d, p. 133).

Dentre as narrativas de *Corpo de baile* (1956), “Campo geral” é uma das novelas que despertou o interesse de Benavides, graças à estória do menino Miguilim e a sua descoberta do mundo após receber seus óculos. Em decorrência disso, tudo o que era fosco em decorrência de

---

<sup>149</sup> recriar a simples presença da fauna, vestindo-a com uma representação real de cada animal, recorrendo aos valores onomatopéicos, às singularidades das espécies que, por sua vez, provocaram na escritura rosiana novos códigos de acesso àquela natureza “mágica” de verdadeira reencarnação: “Eu quero ser jacaré”.

<sup>150</sup> “Esta série de romances unidos pela cena mineira, de imensos chapadões, horizontes sem fim, e uma natureza em perpétua mudança, será habitada pelos amados atípicos das histórias e romances de Guimarães Rosa: meninas, loucos, mendigos, cangaceiros, vaqueiros”.

seus olhos míopes, torna-se translúcido. Outro detalhe que desponta aos olhos do crítico uruguaio, nessa narrativa — e o seu maior objeto de interesse nas obras de Guimarães Rosa —, é a presença dos animais locais, assim como a manifestação do conjunto de plantas características da região do Mutum.

Washington Benavides percebe que os animais das narrativas rosianas, quer sejam os domésticos ou os selvagens, não são pretexto apenas para ocupar os espaços territoriais, isto é, tornando-se seres comprometidos a desempenhar um papel meramente figurativo nas histórias. Longe disso, a variada animália que salta aos olhos de Benavides em muitos dos livros escritos por Guimarães Rosa participa efetivamente dos eventos contados:

movilizan el discurso, sugieren o subrayan ia historia, como la perrita “Gota-de-Oro” de Miguelin, también llamada “coruja” (es decir: lechuza) con esa estrafalaria poesia de ia leyenda en ia imaginación de un nifio”.<sup>151</sup>  
(BENAVIDES, s/d, p. 134).

É patente a importância dos animais no conjunto das obras de Guimarães Rosa, ao ponto do escritor mineiro delegar a esses seres, por vezes, a representação do papel principal em suas histórias, como acontece em “O burrinho pedrês” — onde recai sobre o velho burrico Sete-de-Ouros a responsabilidade de salvar a si, além de dois seres humanos: o alcoolizado vaqueiro Badú, que estava montado no animal, e o atemorizado capataz Francolim Ferreira, que se encontrava agarrado ao rabo do burro, enquanto Sete-de-Ouros fazia sua travessia por entre o turbulento riacho Fome —; ou ainda, a título de exemplo, podemos citar o conto “Meu tio o Iauaretê”, onde o protagonista possui a habilidade da mudança completa da forma física, vindo a se transformar em uma onça.

Assim como Washington Benavides, o crítico brasileiro Álvaro Lins também percebeu, ao fazer sua leitura de *Sagarana*, a consideração e o respeito de Guimarães Rosa para com os bichos, vindo afirmar que os animais são

os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de *Sagarana*. Há duas novelas especialmente de bichos, “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, mas também em todas as outras, misturados com as pessoas e às vezes influenciando no destino delas, aparecem bois, cavalos, burros, cachorros e aves. E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do Sr. Guimarães Rosa. (LINS, 1963, p. 260-261).

---

<sup>151</sup> Eles mobilizam o discurso, sugerem ou sublinham a história, como o cachorrinho “Gota-de-Oro” de Miguelin, também chamado de “coruja” (ex: coruja) com aquela poesia bizarra da lenda na imaginação de uma criança.

Ainda transitando por *Corpo de baile* — livro concebido inicialmente em um único volume na época de seu lançamento em 1956; passando a dois volumes em sua segunda edição, ficando intitulado *Corpo de baile vol.1* e *Corpo de baile vol.2*; e finalmente, a pedido de Guimarães Rosa, o livro *Corpo de baile* se tornou tripartido, tal qual é vendido até hoje. Assim, cada uma das três partes recebeu um título próprio: o volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* incorporou as novelas “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; o volume *Manuelzão e Miguilim* teve anexadas as estórias “Campo Geral” e “Uma estória de amor”; e por fim o volume *Noites do sertão* ficou com as narrativas “Dão-Lalalão” e “Buriti” — o crítico uruguaio comenta que a palavra “Urubuquaquá (*Sítio dos Urubus*), de forma sutil, já traz consigo a marca da representatividade dos animais nas obras de Guimarães Rosa.

En *Urubuquaquá* el propio título de novela, define la presencia de los buitres o “urubús” (los que nosotros llamamos - mal - cuervos) pues el título significa “sitio de los urubús”. Uno de sus personajes principales, Gorgulho, también de la casta de los Atípicos, describe con precisión a los “urubús” en su gruta: “Había veces que subían al aire, uno llamaba a los otros, golpeaban las alas, oscurecían el lugar.”<sup>152</sup> (BENAVIDES, s/d, p. 136).

Verifiquei que nas três estórias de *No Urubuquaquá, no Pinhém* (9ª edição pela Nova Fronteira, 2001) a palavra *urubu(s)* aparece em grande quantidade, surgindo em “O recado do morro” nas páginas 28, 33 (2X), 37, 39 (6X), 40 (2X), 49 50 (2X), 54 e 57; em “Cara de bronze” nas páginas 85 (3X), 86 (2X), 88, 93, 94, 102 (2X), 104 (2X), 105, 110, 116 e 118 (2X); e em “A estória de Lélío e Lina” nas páginas 123, 206, 211 e 213 (2X). Em “O recado do morro”, os hábitos de alguns urubus são descritos, como o rito do acasalamento, os cuidados dos pais para com suas crias, formas de repreensão e até a temática da morte na realidade dos urubus.

Tinha hora, subiam no ar, um chamava os outros, batiam asa, escureciam o recanto. Algum ficava quieto, descansando suas penas, o que costumavam em si, com agulha e linha preta, parecia. Careca — mesmo a cabeça e o pescoço são pardos. Mas, antes, todos estavam ali, de patuleia, ocasiões de acasalar. Os urubús, sem chapéu, e dansam seu baile. Quando é de namoro, um figurado de dansa, de pernas moles, despés, desesticados como de um chão queimante, num rebambejo assoprado, de quem estaria por se afogar no meio do ar. Ou então, pousados, muito existentes, todos rodeados. Pretos, daquele preto de dar cinzas, um preto que se esburaca e que rouba alguma coisa de vida dos

---

<sup>152</sup> Em *Urubuquaquá* o próprio título do romance define a presença dos abutres ou “urubus” (aqueles que chamamos de maus-corvos) porque o título significa “sítio do urubus”. Um de seus personagens principais, Gorgulho, também da casta atípica, descreve com precisão os “urubus” em sua gruta: “Houve momentos em que subiram ao ar, um chamou os outros, bateu as asas, escureceu o lugar.”

olhos da gente. A chibança, de quando vinham. Chegavam no sol-se-pôr. Vinham magros, vinham gordos... Botavam seus ovos, sem ninho nenhum, nos solapos, nas grotas, nas rachas altas dos barrancos, nos buracões, nas árvores do mato lajeiro. Cada precipício estava cheio de nichos, dentro eles chocavam, punham para fora as cabeças e os pescoços, pretos, de latão. Era até urgente, como espiavam pra um e pra outro lado. Daí, tiravam os filhotes. Então, fediam muito, os lugares. Cada par com seus dois filhos, danados de bonitinhos, primeiro eram plumosos, branquinhos de algodão, por logo iam ficando lilás. Quando viam a gente, gomitavam: — “Arubú pequeno rumita o tempo todo, toda a vida...” Também é dessa feição assim que pai e mãe botam comida no bico de cada um. Eh, arubuzinho pia como pinto novo: pintos pios... Se não tinha medo de serem tantos, e ali encostados? Ah, não, eh, eles também têm até regra: uns castigam os outros. Dão pancada, dão um assorto de guincho, e repreensão. Eh, é um reino deles. Tal que, ali no esconso, uns podiam se apartar para morrer, morriam moços, morriam velhos, doença mereciam? Uns escondiam os pés, claros, e abriam as asas, iam encostando as asas, no chão, tempo-de-chuva chovia em cima, urubú virava monturo, se acabava, quase... Mais morre, ou não morre? — “Eu nunca vi arubú morto... Eu nunca vi arubú morto...” (ROSA, 2001, p. 39).

Ao idealizar sua obra *As flores do mal* (1857), o escritor francês Charles Baudelaire (1821-1867) — perto dos vinte anos quando começou a escrever os primeiros poemas que fariam parte desse livro —, tinha por intenção subverter a convenção estética predominante no cenário artístico da Paris do século XIX. Para alcançar seu propósito, Baudelaire buscou extrair a beleza de coisas concebidas como feias, repugnantes, praticamente indiscutíveis no território poético até então; pois as “coisas belas” já estavam sendo representadas por outros artistas do século XIX, como os românticos, por exemplo. Mesmo provocando um mal-estar em seu lançamento, *As flores do mal* viria a se tornar um marco do Simbolismo francês.

De forma análoga, percebemos que para Guimarães Rosa os animais possuem valor e vez, quer sejam eles fascinantes ou demais repugnantes, todo e qualquer animal pode receber destaque no seu espaço narrativo, até mesmo aves que têm cabeça e pescoço nus e se alimentam de carne em putrefação. Guimarães Rosa, além de saber da importância de todos os animais para a manutenção do biosistema da região, testemunha narrativamente a beleza inerente desses animais que povoam o interior de Minas Gerais, por mais que a característica do belo não seja notada ou aceita por alguns.

Washington Benavides — não diferente da quase totalidade da recepção crítica da obra de Guimarães Rosa —, comenta, mesmo que brevemente, a linguagem própria utilizada pelo escritor mineiro, sem, contudo, deixar de lado o foco principal de sua análise crítica (falar sobre a importância dos animais nas narrativas rosianas). Em seu texto, o pesquisador uruguaio aponta outra forma de utilização dos animais por parte de Guimarães Rosa. Trata-se do emprego de

características dos animais para descrever o comportamento dos seres humanos.

Diante dessa forma de compor personagens, Benavides comenta a existência de um possível avizinhamo entre a descrição do comportamento de algumas personagens em Guimarães Rosa e um certo conto do escritor Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), nascido na Guatemala. Para exemplificar essa relação de proximidade quanto ao emprego do mundo animal na prosa literária dos dois escritores, Benavides resgata a narrativa “El hombre que parecia un caballo” (“O homem que parecia um cavalo”), um conto zoopsicológico publicado originalmente no ano de 1914.

No conto de Martínez, o narrador nos apresenta o personagem Sr. Aretal, um homem cujos atos o aproximam da natureza animalesca, distanciando-o do que conhecemos como sendo propriamente humano. Ao ler “El hombre que parecia un caballo”, constatei que a percepção da essência e da conduta do Sr. Aretal se dá por meio da sensibilidade do personagem narrador, que admira e tenta decifrar aquele homem que age de maneira reprovável em situações diversas da vida. Por amá-lo, o narrador tenta mostrar para o Sr. Aretal que o seu comportamento no convívio com as pessoas é problemático a partir do instante em que ele não às vê como semelhantes, agindo quase sempre de forma bruta e insensível.

No conto, em diversas circunstâncias o narrador começa a enxergar o Sr. Aretal literalmente como um cavalo, não pela imponência e elegância que esse animal pode possuir, mas pela imagem de estupidez e grosseria que comparativamente é associada aos equídeos. A ação continuada de admitir como verdade a natureza estúpida do seu objeto de admiração é um processo doloroso para o narrador, pois por mais que se frustre com o Sr. Aretal, não deixa de perder seu interesse por esse homem bruto.

Uma comparação interessante, e infelizmente não feita por Benavides em seu texto, seria relacionar os eventos de “El hombre que parecia un caballo” com algumas situações que acontecem no conto “Meu tio o Iauaretê” (publicado pela primeira vez na *Revista Senhor*, n.3, de 1961) e no conto “A hora e vez de Augusto Matraga” (último conto de *Sagarana*). Obviamente existe uma diferença marcante entre “Meu tio o Iauaretê” e “O homem que parecia um cavalo”, pois há a transformação em animal no conto de Guimarães Rosa, enquanto que no conto de Rafael Arévalo Martínez não há metamorfose. Contudo, em seu texto Washington Benavides se preocupou mais em desenhar um quadro geral das obras publicadas por Guimarães Rosa (mesmo que seguindo a linha do “zoo”), do que propriamente analisa-las profundamente, e que, portanto, só mencionará “Meu tio o Iauaretê” quando fala sobre o livro *Estas estórias*.

Antes de partir para *Grande sertão: veredas*, Washington Benavides ainda cita “Corpo de baile” como exemplo de obra rosiana em que há o uso de recursos literários que remetem à descrição de características de animais estruturando a composição humana. O conto é “Cara-de-bronze”: “En la definición (ardua) dei personaje principal de “Cara-de-Bronze” a cargo de los distintos vaqueros, reaparece el ‘psicozoologismo’ ya citado, aqui con lógicas referencias, a cargo de los vaqueros, de su habitat y los animales conocidos”<sup>153</sup> (trad. Angel Crespo)” (BENAVIDES, s/d, p. 136).

Entrar em *Grande sertão: veredas* é entrar no verdadeiro mundo, afirma Washington Benavides ao falar sobre o romance que conta a história de vida do ex-jagunço Riobaldo. A natureza também é protagonista em *Grande sertão*, tamanha a riqueza descritiva da fauna e da flora do Sertão. Aqui os animais também possuem importância: bois, cavalos, pássaros, peixes, animais pequenos e grandes, todos têm seu valor. Os pássaros, em especial, possuem significância para Diadorim, que mostrou para Riobaldo a beleza desses animais e o quão belo é o Sertão. A natureza em Guimarães Rosa é descrita de maneira singular, poética, como explica Benavides, distanciando-se, portanto, da maneira puramente descritiva de narrar os ambientes, própria dos escritores naturalistas do século XIX.

Em *Primeiras estórias*, além da natureza — assunto relevante para Washington Benavides —, temos a aparição de personagens representativos da esfera literária rosiana (crianças, loucos, jagunços, estrangeiros, dentre outros). Para ilustrar como os animais estão presentes nesse livro de Guimarães Rosa, Benavides utiliza trechos de “As margens da alegria”, primeiro conto da obra de 1962, e afirma que “[i]ncansablemente, Guimarães Rosa describe y recrea. Para cada animal su ‘tempo’ descriptivo”<sup>154</sup> (BENAVIDES, s/d, p. 140). O crítico uruguaio fala ainda sobre as narrativas de *Tutaméia* comentando serem “cuentos escritos para revistas, obligadamente breves o muy breves, concentran hasta casi las últimas consecuencias un material narrativo que podria ser gotas de novelas, potenciales relatos, ‘jibarizados’ por el autor”.<sup>155</sup> (BENAVIDES, s/d, p. 141). Por fim, menciona a publicação de *Estas estórias* e destaca “Meu tio o Iauaretê” como um dos contos importantes; e lembra o livro póstumo *Ave, palavra* como sendo “una preciosa Miscelánea; donde alternan relatos, cuentos, artículos periodísticos, poemas y otras formas, casi sin definicion, como serían sus ‘Zoo’ y sus

---

<sup>153</sup> Na definição (árdua) do personagem principal de “Cara-de-bronze” pelos vários vaqueiros, reaparece o “psicozoologismo”, já citado aqui, com a associação entre os vaqueiros, seu *habitat* e animais conhecidos.

<sup>154</sup> “Incansavelmente, Guimarães Rosa descreve e recria. Para cada animal, seu ‘tempo’ descriptivo”.

<sup>155</sup> “Contos escritos para revistas, necessariamente breves ou muito breves, concentram até quase as últimas consequências um material narrativo que poderia ser gotas de romances, histórias em potencial, reduzidas pelo autor”.

‘Acuários’”<sup>156</sup> (BENAVIDES, s/d, p.143).

Em seu texto, além de tornar a lembrar à recepção latino-americana quais são as obras do escritor mineiro (título, data de publicação e características marcantes) — atitude elogiável se levarmos em consideração a divulgação dos livros de Guimarães Rosa na América Latina —, Washington Benavides se ateuve à importância dos animais na composição literária de Guimarães Rosa, caminho diferenciado de muitos estudos que objetivaram analisar o emprego da linguagem rosiana, temática frequente entre os primeiros críticos estrangeiros que se interessaram em examinar criticamente livros e contos de Guimarães Rosa.

## 5.2. A crítica chilena: Soledad Bianchi, Daniel Balder e Luis Harss

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”*  
(Guimarães Rosa)

*“Nascidas de uma violenta e drástica imposição colonizadora que cega, não ouviu as vozes humanistas de quem reconhecia valiosa alteridade que descobriram na América; nascidas da rica, variada, culta e popular, enérgica e deliciosa civilização hispânica no ápice de as expansão universal; nascidas das esplêndidas línguas e suntuosas literaturas da Espanha e Portugal, as letras latino-americanas nunca se resignaram com suas origens e jamais se reconciliaram com seu passado ibérico.”*

(Ángel Rama)

### 5.2.1. A travessia de Soledad Bianchi e Daniel Balder

Não tão distinto da maneira como ocorreu em outros países da América Latina, o acolhimento de Guimarães Rosa no Chile se deu por intermédio da edição espanhola do romance *Grande sertão: veredas*, traduzido por Ángel Crespo e publicado no ano de 1967 pela editora catalã Seix-Barral. De acordo com a pesquisadora chilena Soledad Bianchi (professora da Universidade do Chile), são poucos os dados existentes a respeito da recepção de *Grande sertão* no Chile, pois não há demasiado registro acadêmico ou jornalístico referente à época da circulação da edição espanhola em território chileno.

---

<sup>156</sup> “Uma preciosa miscelânea; onde alternam histórias, contos, artigos jornalísticos, poemas e outras formas, quase sem definição, como seria o seu ‘Zoo’ e seus ‘Aquários’”.

Procurando informações na Biblioteca Nacional de Santiago, Soledad Bianchi se deparou com o arquivo do *Centro de Pesquisa em Literatura Comparada* da Universidade do Chile. Havia escasso material a respeito do escritor mineiro e seu romance *Grande sertão: veredas*, e o pouco que encontrou estava redigido na língua pátria de quem o elaborou. A partir da sua investigação, tomou ciência de que *The Devil to pay in the Backlands*, a publicação americana da “epopeia brasileira”, se deu no ano de 1963 e que a tradução alemã da “saga brasileira tropical” foi lançada em 1964.

Intencionalmente modificados, os títulos das edições estrangeiras de *Grande sertão: veredas* serviram como um indicativo para o leitor, tornando-o capaz de perceber um determinado aspecto peculiar dentre os eventos contados por Riobaldo, e levando o leitor a se interessar pelo conteúdo do romance. Efetuar o ajustamento do título original foi um estratagema empregado por alguns tradutores e editoras com a clara finalidade de fazer da renomeação uma espécie de guia para o novo leitor de Guimarães Rosa.

Publicado no ano de 1965 na França, *Grande sertão: veredas* foi rebatizado para *Diadorim*, personagem tão emblemática quanto o próprio narrador Riobaldo. Notamos que enquanto nos Estados Unidos a escolha do título se deu pautada na possível analogia existente entre o Sertão mineiro e o Oeste bravio norte-americano, na aparente semelhança entre jagunços e cowboys, ou ainda na violência que ditou comportamentos — o *The New York Times Review Books* considerou *The Devil to pay in the Backlands* “casi como una película del oeste; opinión no tan singular si se repara que la importancia otorgada por el *Herald Tribune-Books* a sus personajes lleva a nominar su reseña, ‘Cowboys and Gangsters in Brazil’s Badlands’”.<sup>157</sup> (BIANCHI, 2005, p.169-170). —, em território francês a predileção pelo título *Diadorim* nos conduz à inferência de que o foco de interesse editorial estava direcionado para o plano sentimental, em decorrência das emoções encantadoramente angustiantes que *Diadorim* despertava em Riobaldo. Em ambos os casos, conscientemente, procura-se alcançar a recepção por meio da afeição temática e de predileções socioculturais.

Diante de admissíveis obstáculos para a receptividade da narrativa de 1956, materializados pela linguagem intrincada, pela ambientação diferenciada, pelas particularidades regionais etc., percebemos que a mudança intencional do título de *Grande sertão: veredas*, em certos países, foi uma estratégia acertada para instigar os leitores a se

---

<sup>157</sup> [O *The New York Times Review Books* considerou *Grande sertão: veredas*] quase como um filme de *Western*; Não é uma opinião tão singular se percebermos a importância concedida pelo *Herald Tribune-Books* a seus personagens, nomeando sua resenha [sobre *Grande sertão: veredas*] de “Cowboys and Gangsters in Brazil’s Badlands”.

interessarem pelo romance de Guimarães Rosa. Ponto para os tradutores e para as editoras, pois viabilizaram um meio de aproximação entre a narrativa rosiana e os a recepção em seus respectivos países. No Chile, como já mencionado, o romance *Grande sertão: veredas* chegou até os leitores chilenos por meio da tradução de Ángel Crespo, que manteve o título do livro inalterado, isto é, conservou o nome da edição original, publicada no Brasil pela editora José Olympio.

Todavia, um fator específico concernente ao conjunto de valores culturais e morais da formação do povo chileno, ligados fortemente a princípios religiosos apregoados pela Igreja Católica — e que foram reforçados durante o período de permanência do Estado de exceção ocorrido no Chile (1973-1990) — fez com que *Grande sertão: veredas* tivesse pouca aceitação no Chile durante a circulação da edição espanhola em países hispano-americanos. Trata-se da possível interpretação de uma relação homossexual existente entre Riobaldo e Diadorim, fato que teria sido um embaraço para a recepção chilena, ocasionando, como consequência, o pouco interesse pelo livro de Guimarães Rosa.

Extremamente conservador quando o assunto é *homossexualidade*, o Chile manteve por muito tempo esse objeto de discussão como sendo um tabu. Só a partir dos anos de 1920 que se iniciou uma tentativa de abertura conceituosa, passando, gradativamente, a ser tolerada a homossexualidade por parte de uma aristocracia minoritária, basilarmente modelada em valores provenientes das principais cidades europeias que serviam como referencial cultural (Londres, Paris etc.).

Mesmo sendo considerado um dos países mais civilizados e culturalmente desenvolvidos da América Latina, o Chile carrega consigo um lastro de homofobia, em boa parte intensificados pelos valores morais religiosos. Como reflexo desse conservadorismo chileno, podemos encontrar alguns posicionamentos que chegam a causar certo estranhamento: até o ano de 2004 o divórcio não era permitido no Chile; a prática sexual realizada por homossexuais só foi descriminalizada no ano de 1999; ou ainda, a existência de uma determinação judicial estabelecendo que a idade mínima para a prática sexual consentida seja maior para os homossexuais — sendo estabelecido por lei que os heterossexuais podem praticar sexo a partir dos 14 anos, enquanto que para os homossexuais só após completarem 18 anos.

Diante de tanta intolerância e preconceito, jovens estudantes do Chile e mais dois outros países latino-americanos tornaram-se vítimas de *bullying* homofóbico, o que levou a UNESCO a promover um estudo para tentar compreender os motivos desencadeadores dos atos de violência contra os estudantes homossexuais:

Esta propuesta de investigación planteó, en una primera fase, lograr una comprensión más profunda del fenómeno, los factores facilitadores y protectores, y las consecuencias y respuestas institucionales, a través de los hallazgos del estudio, que tuvo un componente cualitativo realizado en dos escuelas públicas de las ciudades capitales de Chile, Guatemala y Perú; y uno cuantitativo en una muestra representativa de varones entre 18 y 24 años en la ciudad de Lima, Perú. En una segunda fase, aún por ejecutarse, se plantea el desarrollo y la evaluación piloto de una respuesta a nivel institucional escolar. Es necesario dejar en claro, sin embargo, que el estudio cualitativo no es representativo de la situación de los países; sino que muestra la realidad de seis escuelas públicas en las que se realizó. Esto permite un determinado nivel de generalización teórica, mas no estadística.<sup>158</sup> (CÁCERES & SALAZAR, 2013, p.7).

Com o impactante título “*Era como ir todos los días al matadero...*”: *El bullying homofóbico em instituciones educativas públicas de Chile, Guatemala y Perú* [*Era como ir todos os días ao matodouro: o bullying homofóbico em instituições educacionais do Chile, Guatemala e Peru*], esse documento contendo 32 páginas ficou ao encargo de Carlos Cáceres e Ximena Salazar, e foi publicado no ano de 2013 (ISBN: 978-612-45518-7-1, Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-16052). O texto integral desse trabalho está disponível no endereço virtual “[onu.org.pe](http://onu.org.pe)”.

Mesmo sendo duro de acreditar que o preconceito possa ter desempenhado um papel determinante na pouca aceitação de *Grande sertão: veredas* no Chile durante o final dos anos de 1960, Soledad Bianchi toma como embasamento para reforçar esse entendimento, a “desconfiança” do professor e crítico literário chileno Nelson Osorio, que em certa ocasião já havia mencionado a sua suspeita quanto ao motivo que havia ocasionado o afastamento dos leitores chilenos da obra máxima de Guimarães Rosa: “sospecha que hayan sido esas simpatías homosexuales una de las posibles causas del escaso interés de esta narración de Guimaraes, en Chile.”<sup>159</sup> (BIANCHI, 2005, p.170).

Casos de preconceito e intransigência direcionados ao homossexualismo não são exceção no universo literário, a exemplo do que ocorreu com o escritor de origem irlandesa Oscar Wilde (1858-1900); ou ainda o sentimento hostil destinado à obra *O bom crioulo* (1895),

---

<sup>158</sup> Esta proposta de pesquisa levantou, em uma primeira fase, uma maior compreensão do fenômeno, os fatores facilitadores e protetores, e as consequências e respostas institucionais, através das conclusões do estudo, que teve um componente qualitativo realizado em escolas públicas das capitais do Chile, Guatemala e Peru; e quantitativa em uma amostra representativa de homens entre 18 e 24 anos na cidade de Lima, no Peru. Em uma segunda fase, ainda a ser implementada, é considerado o desenvolvimento e avaliação piloto de uma resposta no nível institucional da escola. É necessário deixar claro, porém, que o estudo qualitativo não é representativo da situação dos países; Mostra a realidade de seis escolas públicas em que foi realizada [a pesquisa]. Isso permite um certo nível de generalização teórica, mas não estatística.

<sup>159</sup> [Nelson Osorio] suspeita que essas simpatias homossexuais foram uma das possíveis causas da falta de interesse nesta história de Guimarães Rosa, no Chile.”

de Adolfo Caminha (1867-1897), que por abordar o relacionamento amoroso entre dois marinheiros, levou a Marinha do Brasil, em 1937, a solicitar um embargo proibindo a impressão de uma nova edição do livro por 90 anos; assim o livro só poderia vir a ser reeditado no ano de 2027.

Um outro elemento deve ser somado a essa equação que nos conduz à tentativa de entendimento da não aceitação do livro de Guimarães Rosa pela quase maioria dos leitores do Chile: o sentimento de pertencimento. Possivelmente por ter surgido durante o *Boom*, momento de forte efervescência literária em língua hispânica (quer seja qualitativa ou quantitativamente), o romance *Grande sertão: veredas* tenha sido negligenciado pelos leitores chilenos. A projeção de escritores latino-americanos para além do espaço geográfico sul-americano durante o ano de 1960 até o final da década de 1970, suscitou no período conhecido como o “*Boom Latino-americano*”.

A busca por temáticas inovadoras e o desprendimento para com os modelos estético-literários até então estabelecidos — isso tudo associado a um bem-sucedido projeto editorial: “difusión massiva, primero en Europa, gracias a la multiplicación de las traducciones, a la promoción y la intervención de los mismos escritores en el juego de la comunicación, y el acceso de ciertos escritores a grandes mercados”<sup>160</sup> (DELPRAT, 2011, p.134), —, fez com que a nova literatura hispanoamericana ganhasse proporções extraterritoriais, principalmente graças à alteração do foco temático vigente, pois agora a narrativa estava se desprendendo daquele temário estritamente localista, voltada para um público local e desenvolvida com uma linguagem relativa a um determinado lugar.

Na prosa, nota-se a superação do regionalismo imediatista e do anedótico. Organizam-se vastos sistemas de símbolos sociais de conteúdo universal (sob a influência de Faulkner e Steinbeck). A narrativa hispano-americana atual, a da rica geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. Esta geração corresponde à etapa da maturidade que atravessa a América e, por isto, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais (Como o de Carlos Fuentes) e a procura do mito, “consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade”. (JOZEF, 197, p. 304).

Atingindo êxito na Espanha, assim como em outros países europeus, escritores do porte de Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Márquez, só para citar alguns, foram traduzidos para vários idiomas graças ao elevado valor literário de suas obras.

---

<sup>160</sup> “Disseminação massiva, primeiro na Europa, graças à multiplicação de traduções, à promoção e intervenção dos próprios escritores no jogo de comunicação e ao acesso de certos escritores a grandes mercados”.

Perante tais constatações, compreendemos que ler os escritores latino-hispânicos era uma tendência que não poderia ser repesada, além, claro, de ser o caminho menos complicado para a recepção chilena se fizermos um paralelo com *Grande sertão*, uma narrativa extensa e complexa, escrita em um português particular, vindo a ser inalcançável até para parte dos leitores brasileiros.

Ao lermos a introdução da edição lançada pela editora Seix-Barral, veremos algumas ponderações do tradutor Ángel Crespo explicando que a língua utilizada por Guimarães Rosa não se encaixa na normatividade da língua portuguesa. Diante disso, em seu trabalho de tradução, procurou manter o texto o mais próximo do original, conservando particularidades sintáticas e linguísticas próprias do estilo rosiano, quer sejam arcaísmos, neologismos, localismos, ou quaisquer empregos não usuais de certas palavras (de forma intencional, Guimarães Rosa engendrava maneiras inusitadas de utilizar a língua). Assim como a professora Valquíria Wey elaborou um rico glossário da língua indígena para ajudar os leitores hispano-americanos que se interessassem pela leitura do conto “Meu tio o iauaretê”, Ángel Crespo viu a necessidade de agregar um pequeno léxico à edição espanhola de *Grande sertão: veredas*.

Prosseguindo sua investigação sobre a recepção de *Grande sertão: veredas* no Chile, Bianchi acabou esbarrando em outro possível esclarecimento para a quase nenhuma aceitação de *Grande sertão: veredas* no Chile. Essa explicação está pautada no pensamento proposto por Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal, que refutam a ideia equivocada de que a literatura brasileira não possa ser reconhecida como parte integrante da literatura latino-americana, uma vez que todos os escritores que fizeram parte do *Boom* produziram seus textos em língua espanhola.

O que nos conduz ao entendimento de que, afetados por miopia, certos pensadores da literatura latino-americana acabaram levando em consideração critérios estritamente idiomáticos para determinar a exclusão do Brasil, o que acabou se tornando tema de discussão levantado por pesquisadores da literatura. O comportamento excludente se estendeu pelas universidades chilenas durante a década de 1960, fazendo com que os estudos literários desconsiderassem a literatura proveniente do Brasil.

Tal ponto de vista ainda insistia em perdurar no meio intelectual, mas pensadores como Monegal e Rama se encarregaram de redesenhar o diagrama literário da América Latina, posicionando-se favoráveis à inserção da literatura brasileira com parte composicional da literatura latino-americana. Mais do que uma mera questão idiomática, aqueles pesquisadores que voltaram as costas para a literatura brasileira deveriam ter considerado pontos comuns

existentes entre o Brasil e outros países da América Latina, tais como fatores culturais de natureza análoga, predileções temáticas comuns, elementos de caráter histórico-social que aproximam os países da América do Sul e Central etc.

Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, dos críticos uruguayos notables, fueron claras excepciones, no sólo por su conocimiento de Brasil y su cultura sino, asimismo, por el relieve que les otorgaron siempre en sus estudios, de enfoques tan diversos: este interés trasciende y supera algunas explicaciones simplistas que lo reducen a una mecánica cercanía geográfica. De todos modos, es curioso que en esos años, apenas posteriores a la Revolución Cubana, cuando más se discutió sobre la identidad americana y cuando más interés hubo por una unidad abarcante – y no sólo económica, como hoy –, en la práctica (cultural) se fragmentara, dejando de lado a buena parte del continente...<sup>161</sup> (BIANCHI, 2005, p.172).

Em sua busca por informações a respeito da recepção de *Grande sertão: veredas* no Chile, Soledad Bianchi encontrou pequena quantidade de notas em jornais chilenos, num total de quatro. Em parte, esses textos tinham por finalidade noticiar a morte de Guimarães Rosa, e ironicamente, por conveniência, só comentaram algo a respeito de *Grande sertão: veredas* na ocasião do falecimento de seu autor.

Este exceso lo hacen notar algunas de las escasas cuatro (4) críticas, encontradas en distintos periódicos chilenos, tres de las cuales se publicaron a causa de la muerte del escritor, el mismo 1967, fecha utilizada como subterfugio para comentar la novela por primera vez, valorando, especialmente, la proximidad de su lenguaje con la poesía.<sup>162</sup> (BIANCHI, 2005, p. 174)

Perante as informações apresentadas, podemos considerar que no ato da primeira circulação de *Grande sertão: veredas* no Chile a recepção crítica foi praticamente inexistente, tendo em vista ter sido inexpressiva a leitura feita pelos chilenos. Todavia não podemos conceber juízo negativo sobre o público leitor contemporâneo. Em seu texto *El narrador deslocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en Grande sertão: veredas* — publicado na

---

<sup>161</sup> Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal, dois notáveis críticos uruguayos, foram claras exceções, não apenas por seu conhecimento do Brasil e sua cultura, mas também pela ênfase que sempre receberam em seus estudos, a partir de abordagens tão diversas: esse interesse transcende e supera algumas explicações simplistas que a reduzem a uma proximidade geográfica mecânica. De qualquer forma, é curioso que naqueles anos, logo após a Revolução Cubana, quando mais se discutiu sobre a identidade americana e quando mais interesse era por uma unidade abrangente — e não apenas econômica, como hoje —, na prática (cultural). fragmentada, deixando de lado boa parte do continente...

<sup>162</sup> Este excesso é notado por algumas das quatro (4) críticas escassas, encontradas em diferentes jornais chilenos, três das quais foram publicadas por causa da morte do escritor, a mesma data de 1967, usada como um subterfúgio para comentar pela primeira vez o romance, valorizando, principalmente, a proximidade de sua linguagem com a poesia.

Revista de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile, no ano de 1999 —, o pesquisador chileno Daniel Balder comenta que ao trabalhar com o romance de Guimarães Rosa em suas aulas, alguns alunos levantaram um questionamento ao descobrirem que Diadorim era de fato mulher: “¿no es cobarde por parte del autor crear una historia de amor homossexual sólo para revelar a última hora que siempre fue heterosexual?”<sup>163</sup> (BALDER, 1999, p.1).

Perante a inquietante indagação, Daniel Balder procurou por respostas na numerosa fortuna crítica dedicada ao trabalho do escritor mineiro. *Grande sertão* é uma obra que permite interpretações de todas as ordens (filosóficas, religiosas, antropológicas, psicanalíticas etc.), havendo, portanto, estudos voltados para a natureza da indeterminação de Diadorim.

Desse modo, o professor chileno se propôs discutir as intenções por trás do ato elocutório do narrador: “Por lo tanto quisiera esbozar una propuesta de lectura nueva de la novela, una lectura que me parece que sólo se vuelve posible una vez que se acepten las propuestas de la *queer theory* angloamericana (y pienso sobre todo en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler)”.<sup>164</sup> (BALDER, 1999, p. 1).

Todavia, o fato da moça Diadorim transmutar sua aparência — fazendo-se jagunço para poder alcançar seu objetivo de vingança —, não é o foco da atenção de Daniel Balder, e muito menos um problema dentro da narrativa. Balder, inclusive, utiliza-se de um argumento utilizado pelo escritor e crítico Cavalcanti Proença para reforçar o seu ponto de vista de que o problema não está na postura de Diadorim, explicando que durante a Idade Média existem relatos de mulheres que ocultaram sua natureza feminina para poderem empunhar armas.

O ponto central do seu desassossego reside na omissão de Riobaldo em não revelar, desde o princípio, que Diadorim era de fato mulher. Dessa forma, o narrador acaba conduzindo o seu interlocutor ao desacerto de acreditar que estaria ouvindo a estória de um amor que Riobaldo dedicou para outro jagunço. A constatação de que Diadorim era de fato mulher projeta a relação homo afetiva para o plano do velamento, da possibilidade inaudita; motivo da provável decepção dos alunos do professor Daniel Balder.

A frustração da expectativa gerada pelo *plot twist* apresentado no fim de *Grande sertão: veredas* chega a ser surpreendente em se tratando do caso dos leitores chilenos do século XX.

---

<sup>163</sup> “Não é covardia por parte do autor criar uma história de amor homossexual apenas para revelar no último minuto que ela sempre foi heterossexual?”

<sup>164</sup> “Portanto, eu gostaria de esboçar uma proposta para uma nova leitura do romance, uma leitura que me parece possível apenas quando as propostas da *Teoria Queer* anglo-americana forem aceitas (e eu penso, acima de tudo, no trabalho de Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler)”.

Diante do elevado índice de homofobia registrado no Chile, torna-se curioso que os alunos venham se queixar da “covardia” de Guimarães Rosa por não manter Diadorim como pertencente ao sexo masculino.

Daniel Balder comenta que em certa passagem de *Grande sertão* Diadorim é mostrada ainda muito jovem, e nesse instante de sua vida já trazia consigo marcas de um comportamento masculino.

Si el Diadorim niño que conoce Riobaldo en la orilla del río ya Parece niño varón — pero es biológicamente niña — entonces su conducta no corresponde a estos estereotipos de la femineidad, sino que es lo que en inglés se llama *tomboy*, la versión joven de la futura marimacha (*butch*). No es “hermafrodita” ni “andrógino” como han querido tantos críticos, sino mujer marcada por una fuerte tendencia a la masculinidad.<sup>165</sup> (BALDER, 1999, p. 1).

Fica claro que o incômodo do pesquisador chileno não tem seu lugar na personagem Diadorim, estando evidentemente direcionado para o narrador Riobaldo. Sim, pois o “narrador deslocado” não se faz conhecer enquanto estandarte da homossexualidade, tornando-se alvo de crítica. Não creio que houvesse a necessidade de Guimarães Rosa determinar uma interpretação unívoca, tornando claro que a relação sentimental que Diadorim incitava em Riobaldo só poderia ter um caminho interpretativo.

Muito mais que representações arquetípicas, os eventos ocorridos nas narrativas rosianas são a demonstração de que as possibilidades existenciais estão presentes como realidade para todos. Em suas histórias, Guimarães Rosa nos mostra que a manifestação de acontecimentos, por mais inusitados que sejam, são passíveis de serem vividos.

Tais instantes podem ser possíveis, pois, o elemento gerador do *despertar* circula por todos, independentemente do espaço vivido, independente do meio social. Para que funcione de maneira plena, basta que as pessoas estejam dispostas a se entregarem sem restrições ao *despertar*, a partir do instante em que se perceberem diante da revelação. Portanto, torna-se redutor o pensamento que visa entender a atitude velada do contar como um comportamento que denota ausência de coragem.

Preestabelecer que o personagem “pai”, do conto “A terceira margem do rio”, não possa

---

<sup>165</sup> Se a criança Diadorim que conhece Riobaldo na margem do rio já se parece com uma criança do sexo masculino — mas é biologicamente uma menina — então seu comportamento não corresponde a esses estereótipos de feminilidade, mas é o que em inglês se chama *tomboy*, a versão mais nova do marimacha [Maria-rapaz] futuro (*butch*). Não é “hermafrodita” ou “andrógina”, como muitos críticos queriam, mas uma mulher marcada por uma forte tendência à masculinidade.

experimentalizar o vivenciamento de um *despertar* por não ser racionalmente “habilitado” para tal, ou acreditar que os eventos do conto “O cavaleiro do balde”, de Franz Kafka, estejam relegados ao entendimento de leitores peculiares (pelo fato da estória se passar em um local gélido e conter referências localistas), seria cultivar um pensamento reducionista, equivocadamente quanto às informações e reflexões que um texto literário pode trazer consigo.

Para justificar o desvelamento que se propôs fazer, Balder argumenta que os grandes críticos que elaboraram trabalhos dedicados a *Grande sertão: veredas* — como por exemplo Antonio Candido, Benedito Nunes, Cavalcanti Proença, Walnice Galvão etc. —, tendem a falar sobre a ambiguidade sexual de Diadorim, mas não falam claramente sobre o comportamento do jagunço Riobaldo.

Ainda buscando defender seu argumento, Daniel Balder tomou como suporte o texto “O amor na obra de Guimarães Rosa”, escrito pelo crítico e filósofo paraense Benedito Nunes (1929-2011), considerado pelo estudioso chileno como material fundamental. Dentre as personagens rosianas analisadas por Benedito Nunes, singulariza-se Diadorim por sua natureza ambígua, a personagem que se tornará o objeto de desejo de Riobaldo.

Parecería que la aceptación de conceptos jungianos como el “eterno femenino” (168) priva a Nunes (sin duda uno de los críticos más inteligentes de la obra de Rosa) de la posibilidad de trabajar las múltiples ambigüedades de la relación Riobaldo-Diadorim, una relación que no se entiende del todo sabiendo que Diadorim es mujer, o mujer/hombre, andrógino, dual, etc. etc., sino que tiene que verse como una crisis de categoría (para utilizar el conocido concepto de Thomas Kuhn). Riobaldo piensa que está enamorado de un hombre, cosa que le preocupa pero que logra encasillar; el descubrimiento posterior de que ese hombre es mujer no explica el deseo que sintió antes, y por muchos años, cuando pensaba que era hombre.<sup>166</sup> (BALDER, 1999, p.2).

Seguindo sua linha de pensamento voltada para o desvelamento do personagem narrador de *Grande sertão: veredas*, Daniel Balder cita ainda o texto “O homem dos avessos”, de Antonio Candido (1918-2017), para assegurar seu posicionamento de que a ambiguidade de Diadorim é sim abordada pelos críticos, mas que a discussão sobre a conduta de Riobaldo não é encontrada na fortuna crítica destinada a esse romance do escritor brasileiro. Balder chega a censurar Antonio Candido por não ter “prestado atenção” em um detalhe crucial:

---

<sup>166</sup> Parece que a aceitação dos conceitos *jungianos* como o “eterno feminino” (168) priva Nunes (indubitavelmente um dos mais inteligentes críticos da obra de Rosa) da possibilidade de trabalhar com as múltiplas ambigüedades da relação Riobaldo-Diadorim, um relacionamento que não é de todo entendido, sabendo que Diadorim é uma mulher, ou mulher / homem, andrógino, dual, etc. etc., mas tem que ser analisada como uma crise de categoria (para usar o conceito familiar de Thomas Kuhn). Riobaldo acha que está apaixonado por um homem, algo que o preocupa, mas que consegue classificar; a descoberta posterior de que este homem é uma mulher não explica o desejo que ele sentiu antes, e por muitos anos, quando ele pensou que era homem.

Al centrar su discusión en Diadorim, y en los momentos de la novela en que Riobaldo dice que se habría enamorado del compañero si hubiera sido mujer, no presta atención al hecho de que Riobaldo — cuando cuenta su historia años después — sabe que sí era mujer, pero que se había enamorado de ella pensando que era hombre. Los “comportamientos extraños” que borran las fronteras entre lo lícito y lo ilícito, según Cândido, siguen definiéndose, en la obra de este crítico, desde la supuesta “normalidad”<sup>167</sup>. (BALDER, 1999, p.3).

Ora, a normalidade está estabelecida no medo que sustenta a dúvida do querer de Riobaldo, pois “o jagunço, sendo homem adequado à terra, (“O Sertão é o jagunço”), não poderia deixar de ser como é” (CANDIDO, 2002, p.138). É evidente que o ato do contar é posterior ao momento vivido, e que quando Riobaldo relata sua jornada de vida falando sobre os sentimentos que o desnorream, ele tinha consciência de que Diadorim era mulher. Entretanto, o que importa para o escritor — por intermédio dos relatos de seu personagem narrador e, claro, a partir de todos os eventos da estória que envolvem Riobaldo e Diadorim —, é levar para o público leitor a experiência aflitiva da impossibilidade do querer, sendo esse vivenciamento obtido por meio dos sentidos despertados pelos acontecimentos narrados.

Se houve ou não o pacto, não importa. Se Diadorim era mulher ou homem, não importa. O que deve ser digno de consideração são as formas de conhecimento/emoção adquiridas por meio da experiência estética, ou seja, o que se torna relevante são as reflexões/experiências/emoções obtidas a partir da relação entre a obra e o público leitor em cada momento de exposição ao texto. Como exemplo, percebermos que a situação do pacto nos faz perceber que a vivacidade humana pode ser potencializada por acreditarmos em algo fantástico (como uma espécie de efeito placebo) é mais relevante do que discutir se existe o diabo. Ou ainda, graças à Diadorim, podemos nos submeter à variada experiência psicoemocional da liberação de sensações catárticas quando sentimos o abalo afetivo proporcionado pelas emoções conflitantes do personagem Riobaldo, sobressaindo-se perante a unissulcada discussão levantada por Daniel Balder e seus alunos.

Discutir as intenções de Riobaldo parece ser menos importante do que analisar aquilo que possa vir a existir a partir da experiência estética proporcionada pelo romance rosiano. Mesmo assim, Daniel Balder prossegue seu trabalho citando mais um texto como forma de apoio para corroborar seu propósito. Agora Balder traz à discussão o pensamento do crítico

---

<sup>167</sup> Ao focar sua discussão em Diadorim, e nos momentos do romance em que Riobaldo diz que teria se apaixonado pelo parceiro se fosse mulher, ele não presta atenção ao fato de que Riobaldo — quando conta sua história anos depois — sabe que ela era mulher, mas ele havia se apaixonado por ela pensando que era um homem. Os “comportamentos estranhos” que apagam as fronteiras entre o legal e o ilícito, segundo Cândido, continuam a ser definidos, no trabalho desse crítico, a partir da suposta “normalidade”.

Cavalcanti Proença, criticando-o por apresentar de maneira estereotipada, quase dicotômica as qualidades femininas ou masculinas que só poderiam pertencer a um ou outro personagem, jamais comentando haver a possibilidade da mescla de características comportamentais ou a existência da junção das duas características em um só ser, e critica ainda o fato de Guimarães Rosa questionar esses estereótipos e Cavalcanti Proença não se manifestar a respeito disso. Criticamente Balder comenta que

Curiosamente, el mejor estudio de la ambigüedad genérica/sexual de Diadorim, el ensayo de Manuel Cavalcanti Proença, depende casi totalmente para su exploración de los atributos masculinos y femeninos que tiene Diadorim de una serie de estereotipos culturales: un hombre no puede conocer el nombre de una flor ni apreciar la naturaleza, una mujer no puede ser gran guerrera, etc. Proença no habla nunca de comportamientos que mezclan atributos femeninos y masculinos, ni de la manera en que Guimarães Rosa cuestiona dichos estereotipos; lejos de un “primitivismo” puro, esta novela, escrita después de Freud y de varias novelas europeas que trabajan el “luscofusco do homosexualismo”, socava constantemente ideas prefijadas de sexo, género y orientación sexual.<sup>168</sup> (BALDER, 1999, p.3).

Daniel Balder se mostra um tanto duro para com os críticos que não se importaram em ver o que ele gostaria que todos vissem. Mas não podemos esquecer que o mestre Antonio Candido, no início do texto “O homem dos avessos”, lido por Daniel Balder, comenta que *Grande sertão: veredas* está aberto a interpretações variadas, como já mencionamos anteriormente

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 2002, p. 121).

Portanto, não estamos diante de uma falta grave de percepção crítica por parte de Candido, Proença ou outros mais por não discutirem a sexualidade de Riobaldo, mas estamos perante algumas das múltiplas maneiras de analisar *Grande sertão: veredas*. É importante frisar que não são análises determinadoras de uma única forma de pensar a obra, menos ainda devemos entender que possam ser menos qualificadas por não questionarem a decisão de

---

<sup>168</sup> Curiosamente, o melhor estudo da ambiguidade genérica / sexual de Diadorim, o ensaio de Manuel Cavalcanti Proença, depende quase inteiramente de sua exploração dos atributos masculinos e femininos que Diadorim possui de uma série de estereótipos culturais: um homem não pode saber o nome de uma flor ou apreciar a natureza, uma mulher não pode ser um grande guerreiro etc. Proença nunca fala de comportamentos que misturam atributos femininos e masculinos, nem da maneira como Guimarães Rosa questiona tais estereótipos, longe de ser um puro “primitivismo”, esse romance, escrito depois de Freud e de vários romances europeus que trabalham o “luscofusco do homosexualismo”, constantemente mina ideias preconcebidas de sexo, gênero e orientação sexual.

Guimarães Rosa por manter em suspenso o sexo de Diadorim, ou por conservar na fala de Riobaldo reminiscências que possam propiciar a interpretação desejada por Daniel Balder. Não se trata de *como não puderam ver isso?!*, mas de *não tive interesse em abordar isso por achar menos importante ou irrelevante para a essência da obra, segundo minha consciência analítica*.

Ao trazer para o seu texto o pensamento de Jean-Paul Bruyas — contido em *Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas*, artigo publicado em 1976 na revista do Instituto de Estudos Brasileiros, edição número 18 —, Daniel Balder o faz porque Bruyas, além dedicar um pouco mais de atenção à ambiguidade sexual de Diadorim, também aborda o amor homossexual de Riobaldo.

No fundo, o que conhecemos de Riobaldo, sem dúvida “o mais conhecido” dos personagens? A bravura, naturalmente; a sensualidade, também; uma espécie de orgulho que se confunde quase com virilidade e vitalidade; e o movimento carnal, e mais que carnal, que o impulsiona em direção de Diadorim. Mas esta paixão nunca é analisada, nunca atinge, para o leitor, a forma superior de existência de algo que é explicado... Para nós, e de modo especial para aquele que o vive, aos vinte anos, para aquele que se lembra trinta anos mais tarde de ter vivido aquilo, ela tem a realidade opaca, intacta, do pedregulho. Certamente a natureza deste apego, ou dessa situação (a atração de um homem heterossexual pelo ser que ele acredita ser um homem) ajuda o autor a apresentar a paixão como sendo incompreensível. (BRUYAS, 1976, p.85).

Daniel Balder questiona o fato de Bruyas definir Riobaldo como sendo heterossexual, pois para o crítico chileno o comportamento do narrador é tão evidente que nem ao menos poderia ser classificado como bissexual. Balder parece só ter olhos para a figura de Diadorim, tendo esquecido das outras mulheres que fizeram parte da vida de Riobaldo: Nhorinhá e Otacília. Jean-Paul Bruyas afirma ainda que na consciência de Riobaldo, um macho jamais poderia se sentir atraído por outro homem.

Eis aqui o ponto chave da discussão levantada por Balder: Riobaldo ter contado sua história de vida focado na ideia de que Diadorim era um homem, mesmo sabendo desde o início do seu contar que na verdade se tratava de uma mulher. Portanto, a aparente masculinidade de Diadorim é que seria o ponto de atração de Riobaldo:

He aquí el problema central: Riobaldo ama a Diadorim, y lo sigue amando en el recuerdo mucho después de su muerte, es decir, mucho después de saber que es mujer, pero lo sigue amando como si fuera hombre. En un momento dice, por ejemplo: “Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura” (nótese el adjetivo masculino todo). Y en contraste al pasaje que cita Antonio Cândido, en que Riobaldo dice que se habría enamorado de Diadorim si hubiera sido mujer (o si hubiera sabido a tiempo que era mujer),

hay muchos pasajes en que la aparente masculinidad de Diadorim es lo que lo seduce.<sup>169</sup> (BALDER, 1999, p.4).

O jovem Riobaldo amou “o jovem” Diadorim, essa é a conclusão que Daniel Balder defende. Para justificar sua afirmação, o professor selecionou 15 passagens de *Grande sertão: veredas* (que confessa ter sido um tanto exagerado na quantidade) em que Riobaldo demonstra sua atração e paixão pelo “rapaz” Diadorim. A própria filosofia de vida defendida pelo narrador tende a assegurar o pensamento de Daniel Balder. Para Riobaldo, o ser humano não pode ser definido de uma maneira estanque, em virtude da natureza contraditória das pessoas. Seu pensamento justifica a multiplicidade, “su filosofía servirá para justificar la ‘travesía’, para expresar la diversidad y mezcla que caracterizan su universo, pero se queda finalmente sin la posibilidad de definirse, en que él se convierta en el ser más enigmático de su historia.”<sup>170</sup> (BALDER, 1999, p.7).

Ao término de seu texto, Daniel Balder comenta ainda o momento em que Riobaldo toma ciência de que Diadorim era mulher e levanta o questionamento de uma possível frustração do narrador diante da revelação de que não se tratava de um homem. O ponto de análise do professor Daniel Balder é passível de aceitação, tratando-se de um tema presente em *Grande sertão: veredas*. Contudo, o que mais chamou atenção foi a tentativa insistente de demonstrar que críticos consagrados tenham deixado de perceber algo que ele notou após ser questionado pelos seus alunos. Sua crítica não é infundada, mas está longe de ser o Santo Graal dos exames críticos, tanto no quesito estruturação (muitos autores citados no corpo do seu texto não aparecem nas referências) quanto na originalidade de seus questionamentos.

### 5.2.2. Luis Harss e a comunicação do pensamento de Ángel Rama

Seguindo a linha de raciocínio defendida por Rama e Monegal, o escritor chileno Luis Harss (1936) acredita na ideia de que a literatura brasileira seja parte constitutiva da literatura latino-americana, e vai além ao incluir Guimarães Rosa como um dos escritores mais

---

<sup>169</sup> Eis o problema central: Riobaldo ama Diadorim e ainda o ama na memória muito depois de sua morte, isto é, muito depois de saber que ela é uma mulher, mas ele ainda a ama como se fosse um homem. A certa altura ele diz, por exemplo: “Para mim, sofrer, sou membro do grupo. Diadorim, todo formosura” (note o adjetivo masculino todo). E em contraste com a passagem citada por Antonio Cândido, na qual Riobaldo diz que teria se apaixonado por Diadorim se ela fosse mulher (ou se soubesse a tempo que era mulher), há muitas passagens em que a aparente masculinidade de Diadorim é o que o seduz.

<sup>170</sup> “Sua filosofía servirá para justificar a ‘viagem’, para expressar a diversidade e a mistura que caracterizam seu universo, mas ele finalmente fica sem a possibilidade de se definir, no qual ele se torna o ser mais enigmático de sua história.”

importantes do *Boom*. A edição de 9 de fevereiro de 1967 do Diário Clarín, o jornal de maior circulação da Argentina, trouxe uma crítica literária apresentando o livro *Los Nuestrós* (1966), escrito por Luis Harss. Publicado pela Editora Sudamericana — estabelecida na cidade de Buenos Aires —, *Los Nuestrós* desenvolve, em suas 463 páginas, um panorama da moderna literatura latino-americana. Entre romancistas, contistas, ensaístas e poetas representativos da literatura da América Latina, Luis Harss selecionou dez autores para compor seu livro. Eles são: o cubano Alejo Carpentier (1904-1980), o guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), o argentino Jorge Luis Borges, o brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), o uruguaio Juan Carlos Onetti, o argentino Julio Cortázar (1914-1984), o mexicano Juan Rulfo (1917-1986), o mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), o colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) e o peruano Mario Vargas Llosa (1936). A seguir, trago um fragmento deste artigo publicado no Clarín (o texto, na íntegra, encontra-se na parte de Anexos):

Dos argentinos, un cubano, un guatemalteco, un brasileño, un oriental, dos mexicanos, un peruano y un colombiano son los autores que Harss ha elegido para su cacería. Su conjunto representa lo mejor del continente en las letras: Borges y Cortázar, Carpentier, Asturias, Guimarães Rosa, Onetti, Rulfo y Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez representan, en la variedad de sus Líneas creadoras, la más alta calidad de las letras latinoamericanas de hoy<sup>171</sup>. (CLARÍN, BUENO AIRES, 1967)

O periódico não esclarece que Onetti é um escritor uruguaio, e utiliza a definição *oriental* para, provavelmente, representar a sua procedência. Além desse detalhe, chamou-me atenção a escolha de dois autores argentinos, Borges e Cortázar (nascido na embaixada argentina em Ixelles, Bélgica), talvez para dar um destaque maior à literatura portenha pelo fato da editora que publicou seu livro ser de Buenos Aires — aponto essa particularidade, mas não desmereço a qualidade desses dois grandes escritores de projeção mundial, e claro, respeito a predileção de Luis Harss pelos escritores escolhidos.

Independentemente dos motivos que levaram Luis Harss a escolher Julio Cortázar ao invés de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), ou qualquer outro escritor latino-americano, por exemplo, ou de não ter falado de nenhuma escritora; o que realmente importa para essa pesquisa é a presença de Guimarães Rosa em *Los Nuestrós*. Com o título de “Guimarães Rosa, ou a outra

---

<sup>171</sup> Dois argentinos, um cubano, um guatemalteco, um brasileiro, um oriental, dois mexicanos, um peruano e um colombiano são os autores que Harss escolheu para sua caçada. Seu conjunto representa o melhor do continente nas letras: Borges e Cortázar, Carpentier, Asturias, Guimarães Rosa, Onetti, Rulfo e Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez representam, na variedade de suas linhas criativas, a mais alta qualidade das letras latinoamericanas de hoje.

margem”, o capítulo que trata da literatura rosiana inicia falando a respeito do Sertão e de algumas de suas particularidades (sua extensão geográfica, vegetação etc.). Em determinado momento, Harss comenta acerca da relação existente entre o sertão e o homem da região, isto é, a respeito da maneira como esse espaço interfere no temperamento do homem mineiro:

Amplio como la tierra es el hombre. Guimaraes Rosa es mineiro, y Minas Gerais, con su proximidad a grandes centros urbanos — San Pablo, Río de Janeiro — y una ventana que mira tierra adentro, hacia los Campos Gerais, donde ya comienza el sertao, es una zona a la vez ensimismada y extravertida, feliz combinación que ha nutrido fuertes temperamentos.<sup>172</sup> (HARSS, 1966, p. 172).

Ao desenvolver seu pensamento, Harss elenca outros escritores mineiros ilustres, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, e, equivocadamente, Machado de Assis, que o escritor chileno afirma ser o primeiro grande romancista brasileiro: “El primer gran novelista del Brasil, Machado de Assis, era mineiro.” (HARSS, 1966, p.172). Infelizmente essa afirmação contém duas informações que não procedem: primeiro, Machado de Assis nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1839, e não em Minas Gerais; depois, antes mesmo de Machado de Assis escrever *Memórias Póstumas de Bras Cubas* (1881) — o primeiro de muitos textos que o alçariam à condição canônica —, outros escritores já possuíam uma trajetória literária brilhante, e já haviam publicado romances importantes para a literatura brasileira, como foi o caso do cearense José de Alencar (1829-1877), autor de *Lucíola* (1862) e *O Guarani* (1857), entre outros romances famosos; e do carioca Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), autor de *A moreninha* (1844). Portanto — tomando como base a perspectiva historiográfica da literatura brasileira e considerando a qualidade literária desses escritores que antecederam o autor de *O Alienista* (1882) —, afirmar que Machado de Assis foi o primeiro grande romancista do Brasil é incoerente, e, para dizer o mínimo, demonstra o pouco conhecimento do universo literário brasileiro do século XIX. É notório que Machado de Assis é um dos maiores escritores da literatura brasileira e da literatura universal, mas, não por isso, devemos desconsiderar o trabalho dos autores que o precederam e que serviram de inspiração (e até de ponto de crítica) para Machado de Assis. Um outro pormenor que acredito ser importante comentar, diz respeito ao fato de que Machado de Assis descreveu, como nenhum outro escritor, a realidade urbana

---

<sup>172</sup> Largamente como a terra é homem. Guimarães Rosa é mineiro, e Minas Gerais, com sua proximidade de grandes centros urbanos — São Paulo, Rio de Janeiro — é uma janela voltada para o interior, em direção aos Campos Gerais, onde o sertão já está começando, é uma área ao mesmo tempo absorvida e extrovertida, feliz combinação que tem nutrido fortes temperamentos.

da sociedade fluminense de meados do fim do século XIX, e que, portanto, não teve como temário o sertão ou questões relacionadas à Minas Gerais.

Em seu texto, Luis Harss apresenta Guimarães Rosa para a recepção latino-americana do seu tempo, explanando a biografia do escritor brasileiro, e demonstrando que a predileção pelo sertão e pelo seu povo também esteve presente nas obras de escritores que precederam Guimarães Rosa, citando, a título de exemplificação, os nomes de Alfonso Arinos e de Euclides da Cunha. Para o autor de *Os sertões*, Harss dedica maior interesse e reserva para ele o seguinte comentário:

Más notable fue el explorador y periodista bahiano Euclides Da Cunha, que reunió material para una impresionante evocación de *Os sertões* (1902) en una memorable expedición con tropas del gobierno que habían organizado una gran campaña contra uno de los maleantes más famosos y pintorescos de la época, el cuatrero délfico Antonio Conselheiro.<sup>173</sup> (HARSS, 1966, p. 174).

Mais uma vez temos a relação entre Guimarães Rosa e Euclides da Cunha sendo feita (quase sempre por meio da aproximação entre *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*), e, neste caso, Harss explica que Guimarães Rosa teria dado prosseguimento ao trabalho iniciado por Euclides da Cunha, sem, contudo, permanecer no âmbito documental. Em Guimarães Rosa, Harss percebe o trabalho diferenciado com a linguagem, renovando a maneira de compor o texto literário e não se sujeitando à representação modelar da literatura vigente no território das letras brasileiras. Guimarães Rosa pertenceria, desse modo, a uma vertente renovadora da literatura moderna:

En esto sigue la tradición de una larga línea de renovadores que de diversos modos se han batido más o menos en vano contra la mezquina tiranía del estilo lineal predominante en la novela brasileña, una novela que a pesar de la riqueza ambiente ha sido siempre alérgica a las nuevas formas de expresión.<sup>174</sup> (HARSS, 1966, p. 174).

Em seu livro, mesmo apontando um defeito da literatura brasileira (dito na citação acima), Luis Harss concorda que Guimarães Rosa é a demonstração de que a inovação chegava à literatura brasileira, pois sua escrita, mesmo inserida no espectro do regionalismo, lida com

---

<sup>173</sup> O mais notável foi o explorador e jornalista baiano Euclides Da Cunha, que coletou material para uma impressionante evocação de *Os sertões* (1902) em uma expedição memorável com tropas do governo que organizaram uma grande campanha contra um dos vilões mais famosos e pitorescos da época, o cavaleiro délfico [relativo à profético] Antonio Conselheiro.

<sup>174</sup> Nisso, segue a tradição de uma longa linha de renovadores que, de várias maneiras, combateram, mais ou menos em vão, a tirania mesquinha do estilo linear predominante no romance brasileiro, um romance que, apesar da riqueza do ambiente, sempre foi alérgico a novas formas de expressão.

esse tema de formas múltiplas, rompendo com o esperado, indo por demais além ao transplantar para o sertão as realidades de outros universos (filosófico, mítico, religioso, social, linguístico, psicológico, antropológico etc.), permitindo que seus personagens reflitam a respeito de questões ontológicas, espirituais, existenciais, dentre outros assuntos encontráveis nas narrativas de Guimarães Rosa; o que nos mostra o quão abrangente e consistente era o conhecimento do escritor a respeito das coisas e do mundo.

Tiene algo de ornitólogo, entomólogo, antropólogo, arqueólogo y alquimista, y lo mismo puede recitar una letanía mágica que declinar terminologías latinas o descifrar fórmulas químicas. Es un baqueano, topógrafo y cateador de gran escuela, para quien lo talismánico es una forma de lo contemplativo.<sup>175</sup> (HARSS, 1966, p. 177).

Luis Harss, nas páginas do capítulo dedicado a Guimarães Rosa, explica como o escritor procedia em sua rigorosa correção dos textos antes de serem submetidos à apreciação. Entre o relato de fatos históricos e a descrição do estilo narrativo de Guimarães Rosa, Harss segue contando a trajetória do escritor brasileiro, passando pela publicação de *Sagarana* em 1946, indo para *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, livros lançados dez anos após sua primeira obra, e chegando em 1962, ano do lançamento do livro de contos *Primeiras estórias*. Sempre tecendo elogios ao escritor mineiro, Harss comenta com seus leitores que as narrativas rosianas não apenas possuem uma erudição elegante, como parecem estar envoltas em uma força que ultrapassa o natural.

Desde el comienzo fue un maestro del paisaje interior, donde la extensión es profundidad y la mirada aparentemente distraída hace los grandes descubrimientos. Lleva su erudición con elegancia. Es un escritor de gran aliento, con una especie de fuerza psicossomática clavada a un polo magnético que le da peso y arrastre, de gravitación siempre perpendicular pero abierta por los cuatro costados a las brisas cósmicas.<sup>176</sup> (HARSS, 1966, p. 183).

Ao ler *Nos Nuestrros*, imaginei o quão interessados em Guimarães Rosa ficaram os leitores latino-americanos que tiveram a oportunidade de ler o livro de Luis Harss ainda na década de 1960, pois o panorama descrito, de uma forma extasiada, pelo autor chileno, tende a

---

<sup>175</sup> Ele [Guimarães Rosa] tem algo de um ornitólogo, um entomologista, um antropólogo, arqueólogo e alquimista, e o mesmo pode recitar uma ladainha mágica que declina terminologias latinas ou decifrar fórmulas químicas. Ele é um baqueano, topógrafo e apanhador da grande escola, para quem o talismânico é uma forma do contemplativo.

<sup>176</sup> Desde o início ele foi um mestre da paisagem interior, onde a extensão e a profundidade da paisagem, aparentemente despretensiosa, leva a grandes descobertas. Trata sua erudição com elegância. Ele é um escritor de grande fôlego, com uma espécie de força psicossomática ligada a um pólo magnético que lhe dá peso e atração gravitacional sempre perpendicular, mas aberta nos quatro lados da brisa cósmica.

despertar a curiosidade das pessoas aficionadas pela boa literatura, ainda mais por se tratar de um escritor de língua portuguesa, a exceção entre os escritores do *Boom* selecionados em seu livro, todos eles de língua espanhola. Quando tive contato com *Sagarana*, — o primeiro dos livros de Guimarães Rosa que li — e posteriormente com *Primeiras estórias*, *Grande sertão: veredas*, os volumes de *Corpo de baile* etc., percebi que o sertão rosiano é uma região multiaxial, ou seja, propícia para o desenvolvimento de eixos temáticos variados, permitindo a reflexão de que em Guimarães Rosa o sertão é o mundo, o que o torna, conseqüentemente, cognoscível ao leitor de outras nacionalidades. Ao tratar desta particularidade do texto rosiano, Harss tece o seguinte comentário:

En Guimaraes Rosa, el *close-up* no excluye sino que al contrario aumenta la visión periférica. La contemplación del objeto más pequeño y vulgar puede desgarrar el velo de lo cotidiano y soltar ondas sísmicas. En su obra, por lo tanto, todo gesto es crucial. Compromete al hombre entero, en lo que tiene de más íntimo y fundamental. La realidad externa no es más que un punto de partida, un torbellino alrededor del verdadero centro de gravedad, donde el hombre se encuentra y se pierde a sí mismo. Así es como el sertao con sus resonancias sobrenaturales, su animismo panteísta, su trasfondo siempre problemático y ambiguo, se convierte en un símbolo del misterio y la inmensidad contenidos en todas las cosas. Pero es también una cosa en sí mismo.<sup>177</sup> (HARSS, 1966, p. 186).

Uma outra singularidade dos textos de Guimarães Rosa está relacionada ao magnificante emprego da linguagem — característica largamente pesquisada pelos pioneiros estudiosos das suas obras, e que, igualmente, chama a atenção daqueles que se deparam com seus textos pela primeira vez (experiência vivida pelos tradutores dos livros de Guimarães Rosa, por exemplo) —, e por se tratar de uma forte marca dos seus textos, não poderia deixar de ser mencionada em *Los Nuestrós*.

El lenguaje es densamente emotivo, mezcla de erudición y dialecto, lleno de giros inesperados, inversiones, proverbios, interjecciones, preguntas retóricas, consonancias, pleonasmos, expletivos, aliteraciones, arcaísmos, latinismos, indianismos, palabras inventadas, retruécanos, acertijos y adivinanzas, saltos mortales y carambolas, casi una hipertrofia de todos los elementos del habla popular, hasta la rima interna. Típica es la manera como inventó su título, *Sagarana*, del islandés *Saga* en connubio con el sufijo indígena *rana*, que

---

<sup>177</sup> Em Guimarães Rosa, o *close-up* não exclui, pelo contrário, aumenta a visão periférica. A contemplação do menor e mais simples objeto pode rasgar o véu do cotidiano e liberar ondas sísmicas. Em seu obra, portanto, todo gesto é crucial. Envolve o homem inteiro, no que ele tem de mais íntimo e fundamental. A realidade externa nada mais é do que um ponto de partida, um redemoinho ao redor do verdadeiro centro de gravidade, onde o homem se encontra e se perde. Assim é o sertão, com suas ressonâncias sobrenaturais, seu animismo panteísta, seu passado sempre problemático e ambíguo, torna-se um símbolo de mistério e imensidão contido em todas as coisas. Mas também é uma coisa em si mesmo.

significa parecido o seudo. Abundan las ortografías fonéticas, los aumentativos y los diminutivos, el silabeo excéntrico que da a las palabras una carga oculta o explota su poder alusivo. Es precisamente por su malabarismo lingüístico — una de las glorias del idioma portugués — que más se le ha censurado.<sup>178</sup> (HARSS, 1966, p. 187).

O particularismo da linguagem regional — e os malabarismos linguísticos como um todo —, têm sido um entrave para os leitores estrangeiros, levando Harss a desabafar para seus leitores que “[a]lgunas partes de *Grande sertão*, por ejemplo, están tan cargadas de elementos del habla regional que son sólo accesibles al hombre de las regiones apartadas.”<sup>179</sup> (HARSS, 1966, p. 188). Já discutimos que este é um problema que as obras de Guimarães Rosa enfrentam (falamos quando tratamos da sua recepção em outros países da América Latina), e que tende a ser potencializado por causa da língua portuguesa (assunto já explicado em mais de um momento da tese).

Nas páginas seguintes de *Nos Nuestrós*, há a apresentação de *Sagarana*, tendo destaque alguns de seus contos, como é o caso de “O burrinho pedrês”, em que Harss tem o cuidado de explicar esta estória que traz um animal, o burrico Sete-de-Ouros, como personagem principal. Outros contos escolhidos para serem brevemente comentados/apresentados pelo autor chileno são: “O duelo”, “Minha gente”, “A volta do marido pródigo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Dar a conhecer esse sedutor espaço que é o sertão e seus intrigantes moradores foi o que Guimarães Rosa se propôs trazer para os primeiros leitores de *Sagarana* — refiro-me à recepção desta obra durante o período que segue imediatamente ao seu lançamento e anteriormente à aparição de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*, ou seja, considero o público leitor que não conhecia, até então, o seu estilo literário e o sertão projetado em suas narrativas —, tarefa que Harss, didaticamente, acaba fazendo ao explicar para uma recepção hispano-americana, não afeita à literatura brasileira, o que poderão experimentar ao lerem *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*, as únicas obras em circulação até o momento do lançamento de *Los Nuestrós*, publicado em

---

<sup>178</sup> A linguagem é densamente emotiva, mistura de erudição e dialeto [modalidade regional de uma língua], cheia de reviravoltas inesperadas, inversões, provérbios, interjeições, questões retóricas, consonâncias, pleonasmos, palavrões, aliterações, arcaísmos, latinismos, indianismos, palavras inventadas, trocadilhos, enigmas e adivinhações, saltos mortais e cambalhotas, quase uma hipertrofia de todos os elementos do discurso popular, até rima interna. Curiosa a maneira como inventou o título *Sagarana*, do islandês *Saga* [radical de origem germânica] fundido com o sufixo indígena *rana*, que significa parecido ou semelhante a algo. Existem abundantes ortografias fonéticas, aumentativas e diminutas, a sílaba excêntrica que dá às palavras uma carga oculta ou explora seu poder alusivo. É precisamente por causa do seu malabarismo linguístico — uma das glórias da língua portuguesa — que ele foi mais censurado [preterido].

<sup>179</sup> Algumas partes de *Grande sertão: veredas*, por exemplo, estão tão carregadas de elementos do discurso regional, que só se tornam acessíveis às pessoas dessas regiões remotas.

1966 (dado já citado anteriormente). Todavia, chamo atenção para o fato de que *Sagarana* só foi publicado pela primeira vez em espanhol no ano de 2007 pela editora argentina Adriana Hidalgo; e que *Grande sertão: veredas* foi lançado em espanhol no ano de 1967 pela editora catalã Seix-Barral; e que *Corpo de baile* só teria tradução no ano de 1982, também pela Seix-Barral; e que *Primeiras estórias* seria lançado apenas no ano de 1969 pela editora catalã.

Diante desta constatação, comento alguns problemas, que ao meu ver, dificultaram o acesso dos leitores latino-americanos aos livros de Guimarães Rosa citados por Luis Harss. Os problemas residem nas seguintes situações: 1. Caso o leitor de língua espanhola, contemporâneo à publicação do livro de Luis Harss, se interessasse por Guimarães Rosa, teria que importar as edições da José Olympio (o que seria um problema para os não falantes da língua portuguesa); 2. Só então, um ano após a publicação de *Los Nuestrós*, os leitores de língua espanhola puderam adquirir *Grande sertão: veredas* traduzido, pela primeira vez, pela editora catalã Seix-Barral, havendo, desta maneira, um hiato de quase um ano de espera para que fosse possível ler em espanhol a estória de Riobaldo e Diadorim; 3. Antes da tradução argentina de *Sagarana* (2007), a recepção hispano-americana só teve acesso a uma das nove narrativas deste livro, que é o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, traduzido de forma pioneira por uma outra editora portenha, como será explicado no capítulo seguinte. Portanto, foram 61 anos de espera para que os leitores hispano-americanos pudessem ler, no seu idioma, todos os contos de *Sagarana*; 4. Caso o leitor contemporâneo de *Los Nuestrós* não tivesse o domínio de outro idioma que não fosse o espanhol — *Corpo de baile* já havia sido traduzido na íntegra para o italiano (1964) e para o alemão (1966), além, claro, da possibilidade de adquirir a edição original em português (1962) —, não poderia ter acesso às novelas de *Corpo de baile*, pois, a tradução para o espanhol das novelas que compõem esta obra só estariam disponíveis a partir dos anos de 1981 e 1982; 5. Para conseguir ler os contos de *Primeiras estórias* integralmente, o leitor de língua espanhola precisou aguardar até que a editora Seix-Barral trouxesse à luz, em 1969, a edição em espanhol de *Primeiras estórias*.

Após falar a respeito das características de alguns contos de *Sagarana*, Luis Harss segue a mesma fórmula para tratar de *Corpo de baile*, selecionando as novelas de sua preferência para serem apresentadas para os seus leitores. O encanto perante o universo rosiano continua em alta na fala de Harss, como vemos no trecho abaixo, onde o escritor chileno traça um panorama de *Corpo de baile*:

Una prueba elocuente de esto es el majestuoso *Corpo de baile*, libro inmenso, compuesto por siete relatos que van del cuento a la novela, discursivos unos, más concentrados otros, pero todos de soberana belleza y maestría. Guimarães

Rosa posee un don sublime que bendice todo lo que toca. El escenario, como de costumbre, es el sertao y las zonas circundantes, que desembocan en él a cada paso como los ríos en el océano. Los ángulos y las perspectivas varían, porque la visión es múltiple. “El centro del círculo está naturalmente fijo, pero si la circunferencia lo estuviera también no habría más que un centro inmenso”, el autor cita a Plotino en el epígrafe. Y esto da el tono y la dimensión de la obra. También en este caso los protagonistas son los sencillos habitantes locales, en su mayoría vaqueros, pequeños terratenientes y un enjambre de personajes pintorescos que pasan en tropel: ermitaños, adivinos, sabios andrajosos, vagabundos y payadores, de paso por esta vida a la otra, únicos y absolutos en el breve lapso que se les concede, en el que pocas cosas suceden a veces y sin embargo sucede todo, porque el sertao, miniatura palpante del mundo, es una copa llena hasta el borde en la que cada hombre se vacía al beber de ella su plenitud.<sup>180</sup> (HARSS, 1966, p. 195).

Antes de nos encaminarmos para os momentos finais do capítulo que aborda a vida e a obra de Guimarães Rosa no livro *Los Nuestros*, temos que falar a respeito da recepção de *Grande sertão: veredas* sob a perspectiva de Luis Harss. Acreditando ser a obra mais ambiciosa do escritor brasileiro, Harss não poupa elogios quando o assunto é o primeiro romance de Guimarães Rosa, hiperbolizando em palavras o seu fascínio por *Grande sertão*:

Las palpitaciones se encadenan en *Grande sertão: veredas*, la obra más ambiciosa de Guimarães Rosa hasta ahora, gregaria y bulliciosa epopeya del sertao y al mismo tiempo un “testamento” espiritual, como él la llama, de una riqueza y envergadura sin precedentes en la novela brasileña. Aquí, finalmente, se realiza el milagro: el torbellino exterior que se hace vórtice. *Grande sertão* no es solamente un mundo, sino un cosmos. Es a la vez un muestrario completo y una suma. Abarca todos los puntos de la brújula para convertirse en una experiencia que compromete íntegramente al lector. Lo mismo le pasó a Guimarães Rosa. Puso en él todo lo que tenía. Las situaciones, psíquicas, sentimentales, imaginativas, agotan la gama de lo posible. Los que buscan el significado social lo encontrarán aquí también, debidamente subordinado a la trama, en síntesis sutil con lo demás. La intensidad no sacrifica la amplitud. *Grande sertão* cubre vastas extensiones geográficas. Incluso tiende a desparramarse y a divagar. Pero rota en tomo a un eje seguro: el protagonista, Riobaldo, alias Tatarana, o Luciérnaga, ex jagunço y ahora, como tantos otros personajes de Guimarães Rosa, fazendeiro bien asentado que recuerda sus aventuras a comienzos del siglo con su cuadrilla armada, al mando de varios jefes, en beneficio de un oyente anónimo. La vida de

---

<sup>180</sup> Uma prova eloquente disso é o majestoso *Corpo de baile*, livro imenso composto por sete relatos que vão do conto à novela, discursivos alguns, mais concentrados outros, mas todos de notável beleza e maestria. Guimarães Rosa possui um dom sublime que abençoa tudo o que toca. O cenário, como de costume, é o sertão e as áreas circunvizinhas, que desaguam para ele como os rios vertem no oceano. Os ângulos e perspectivas variam, porque a visão é múltipla. “O centro de um círculo é naturalmente fixo, mas se a circunferência fosse também, não haveria mais do que um enorme centro”, o autor cita Plotino na epígrafe. E isto dá o tom e a dimensão da obra. Também neste caso os protagonistas são os habitantes locais simples, em sua maioria vaqueiros, pequenos proprietários de terras e um grande número de personagens pitorescos que passam em bando: eremitas, adivinhos, sábios esfarrapados, vagabundos e pagadores, passando desta vida à outra, únicos e absolutos no curto período que lhes foi concebido, em que poucas coisas acontecem às vezes, mas tudo acontece, porque o sertão, miniatura palpante do mundo, é uma taça cheia até a borda que cada homem esvazia ao beber, dela, a sua plenitude.

Riobaldo ha sido de la carne y del espíritu.<sup>181</sup> (HARSS, 1966, p. 204).

Finalizando a trajetória de apresentação das obras de Guimarães Rosa selecionadas em *Los Nuestrros*, chega a vez de falar como Luis Harss percebeu *Primeiras estórias*, o último livro de Guimarães Rosa até a data da publicação de *Los Nuestrros*. Semelhante à qualidade de tantas outras narrativas rosianas, os contos inseridos neste livro de 1962 fazem com que Harss o descreva como uma “obra particularmente intrigante” (HARSS, 1966, p. 211). Entre as narrativas de *Primeiras estórias*, comentadas rapidamente por Harss, não poderia faltar o conto “A terceira margem do rio” — quase unanimidade entre os leitores de Guimarães Rosa, juntando-se à predileção do conto “A hora e vez de Augusto Matraga” e do romance *Grande sertão: veredas* —, e “A menina de lá”. Sem muito se estender, Luis Harss finaliza seu texto comentando que

Desde que se levitó en *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa ha seguido atravesando las paredes, con un fantasma al timón. Ahora trabaja en una serie de estampas — escribe dos al mes — que publica en una revista de medicina de gran circulación en el campo, incluso en zonas donde no llegan otras revistas ni diarios. El arreglo le conviene espléndidamente. Le favorece el bolsillo, dice, y también la reputación. Además le impone una excelente disciplina. Los relatos deben ser breves, trámites a corto plazo, sondeos de un máximo de dos páginas, de modo que cuenta cada palabra. “El control es siempre bueno. Lo mantiene a uno despierto y obliga a encontrar nuevos recursos.” También requiere “muchas vitaminas”, dice con el brío del hombre que ha pasado por el ojo de la aguja y aprendido a sacar sus cuentas en la cabeza de un alfiler.<sup>182</sup> (HARSS, 1966, p. 212-213).

---

<sup>181</sup> Palpitações são ligados em *Grande sertão: veredas*, a obra mais ambiciosa de Guimarães Rosa até agora, movimentada epopéia do sertão e, ao mesmo tempo, um “testamento” espiritual, como ele chama, de uma riqueza em escala sem precedentes no romance brasileiro. Aqui, finalmente, o milagre é realizado: o turbilhão que se faz vórtice. Grande sertão não é apenas um mundo, mas um cosmo. É uma amostra completa, uma soma. Abrange todos os pontos da bússola para se tornar uma experiência que envolve totalmente o leitor. O mesmo aconteceu com Guimarães Rosa. Ele colocou tudo o que tinha nele. As situações, psíquicas, sentimentais, imaginativas, esgotam o alcance do possível. Aqueles que buscam significado social também o encontrarão aqui, devidamente subordinado ao enredo, em síntese sutil com o resto. A intensidade não sacrifica a amplitude. *Grande sertão* abrange vastas áreas geográficas. Até tende a se dispersar e divagar. Mas gira em torno de um eixo seguro: o protagonista, Riobaldo, conhecido como Tatarana, o vagalume, ex jagunço e agora, como tantos outros personagens de Guimarães Rosa, fazendeiro bem estabelecido que relembra suas aventuras no início do século, com seu grupo, liderado por vários chefes, em nome de um ouvinte anônimo. A vida de Riobaldo tem sido da carne e do espírito.

<sup>182</sup> Desde que levitou em *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa continuou a atravessar as muralhas, com um fantasma ao leme. Agora ele está trabalhando em uma série de gravuras — ele escreve duas por mês — que ele publica em uma revista médica de grande circulação no campo, mesmo em áreas onde outras revistas e jornais não chegam. O arranjo combina com ele esplendidamente, favorece seu bolso, diz ele, e também sua reputação. Também impõe uma excelente disciplina. As histórias devem ser curtas, procedimentos de curto prazo, textos de no máximo duas páginas, para que cada palavra conte. “O controle é sempre bom. Mantém-te acordado e força-te a encontrar novos recursos”. Também requer “muitas vitaminas”, diz ele com o brio do homem que passou pelo buraco da agulha e aprendeu a desenhar as contas na cabeça de um alfinete.

Realmente Luis Harss estava certo ao afirmar que *Grande sertão: veredas* era a obra máxima de Guimarães Rosa, e isso ainda no ano de 1966, dez anos após o lançamento da primeira edição de *Grande sertão: veredas* publicada pela editora José Olympio, e um ano antes da publicação da primeira edição deste romance, traduzido por Ángel Crespo, para o espanhol. Quase que de forma visionária, Harss lançou seu veredito acertadamente, uma vez que nenhuma das outras obras escritas por Guimarães Rosa após *Grande sertão: veredas* (*Primeiras estórias*, *Tutaméia*, *Estas estórias* etc.) alcançaram o nível de excelência crítica e a quase unânime aceitação da recepção latino-americana e mundial, como alcançou o romance *Grande sertão: veredas*. Portanto, por tudo o que o chileno Luis Harss apresenta em *Los Nuestrós*, há de se considerar a importância da sua crítica para a recepção da obra de Guimarães Rosa na América Latina, tendo em vista o quão recente foi o lançamento do seu livro *Los Nuestrós* em comparação com a data da publicação brasileira dos três primeiros livros de Guimarães Rosa, encurtando, demasiadamente, o distanciamento existente entre os leitores latino-americanos e as obras rosianas.

### **5.2.3. A recepção de Guimarães Rosa na Argentina: o protagonismo argentino na publicação de Guimarães Rosa**

*“E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi.”*

(Guimarães Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga”, *Sagarana*)

Pode-se supor que o primeiro contato dos leitores latino-americanos com as narrativas de Guimarães Rosa ocorreu a partir da publicação de duas de suas obras lançadas pela editora catalã Seix-Barral na década de 1960. Essa iniciativa não apenas divulgou a literatura rosiana em território espanhol, como alcançou a recepção hispano-americana. A obra inicialmente escolhida para apresentar o escritor brasileiro aos leitores de língua espanhola foi o romance *Grande sertão: veredas*, lançado pela Seix-Barral no ano de 1967, e tendo por tradutor o ensaísta e crítico de arte espanhol Ángel Crespo. Movida pela fama alcançada pelo romance *Grande sertão: veredas* no Brasil e em outras partes do mundo, a editora optou por começar com o romance de 1956, desconsiderando, a princípio, *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956), *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967). Dois anos após o lançamento de *Grande sertão: veredas*, no ano de 1969, a Seix-Barral publica o livro *Primeiras estórias*, com a tradução da brasileira Virginia Fagnani Wey, que além de estar familiarizada com o texto rosiano, já havia

traduzido um conto de *Primeiras estórias*, “A terceira margem do rio”, em 1964, para ser publicado na revista *Marcha*, periódico que estava sob os cuidados de Ángel Rama.

Contudo, há uma tradução do conto “A hora e vez de Augusto Matraga” compondo a edição de número 11<sup>183</sup> de uma revista-livro bimestral argentina chamada *Ficción*, divulgada em Buenos Aires no ano de 1958 pela editora Goyanarte. Esta revista poderia ser adquirida por meio de uma assinatura de 1 ano (\$80 pesos argentinos), 2 anos (\$145 pesos argentinos) ou 3 anos (\$200 pesos argentinos), e custando, respectivamente, \$4 dólares, \$7 dólares e \$10 dólares para outros países, oferecendo, assim, comodidade para os seus leitores.

Com o título de “La oportunidad de Augusto Matraga” (p. 4-35), o nono conto de *Sagarana* foi traduzido por Juan Carlos Ghiano (1920-1990) e Néstor Krayy, sendo uma tradução/publicação pioneira de um texto de Guimarães Rosa para a língua espanhola. Posteriormente, em 1970, a editora argentina Galerna relançaria “La oportunidad de Augusto Matraga”, mantendo a tradução feita por Ghiano e Krayy. No ano de 1978, tivemos uma terceira publicação do conto “La oportunidad de Augusto Matraga” traduzido por Ghiano e Krayy. Desta vez, a editora Galerna (re)apresentou a estória de superação de Augusto Esteves como sendo um dos nove livros de bolso que compunham a coleção *Aves del Arca* — que trazia os escritores Mark Twain, Charles Baudelaire, Stendhal, Murasaki Shikibu, S. Salazar Bondy, Marcel Proust, Rudyard Kipling, e claro, Guimarães Rosa.

Seguindo o caminho desbravado pela revista *Ficción*, outras editoras da Argentina se encorajaram a publicar Guimarães Rosa. Ao ver a repercussão positiva dos livros *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*, publicados em espanhol pela editora catalã Seix-Barral, a editora argentina Calicanto apostou na possibilidade de publicar não apenas um ou outro texto de Guimarães Rosa, mas um livro na íntegra. Assim, surgiu o projeto de tradução de *Tutaméia* (1967), que ficou ao encargo do ensaísta Santiago Kovadloff, nascido na Argentina em dezembro de 1942. Sob o título de *Menudencia*, em 1979 chegava às livrarias portenhas a tradução do quinto livro de Guimarães Rosa, originalmente lançado no Brasil em 1967. Tendo feito a única tradução de *Tutaméia* para o espanhol, Santiago Kovadloff se viu diante dos mesmos temores enfrentados pelos outros tradutores de Guimarães Rosa

Cada vez que me acerco a Guimarães con la intención de traducirlo, me parece oír, venida de sus textos, la misma advertencia — en rigor un ultimátum, cuya severidad aparece atenuada bajo la forma cordial de una pregunta: — *Como*

---

<sup>183</sup> A edição de número 11 da revista *Ficción* corresponde aos meses de janeiro e fevereiro de 1958. Imagens da revista podem ser vistas na parte dedicada aos Anexos.

*é, compadre: você veio disposto a brincar com a sua língua?*<sup>184</sup>  
(KOVADLOFF, 1979, p. 23).

Lidar com a *imaginação verbal* de Guimarães Rosa não é uma tarefa fácil, quiçá para o tradutor, que precisará executar ajustes precisos no texto para que o mesmo possa ser compreendido pela nova recepção; contudo, sem que haja qualquer tipo de modificação fora do tom, nada que distancie a tradução da ideia apresentada no texto original. Ainda a respeito do engenhoso ofício de traduzir os textos do escritor mineiro, diante dos neologismos, barbarismos, das licenças sintáticas etc., ou seja, diante da aparente indisciplina verbal, Kovadloff desabafa que “[p]or eso, por tudo eso, es en cierta medida imposible traducir Guimarães Rosa”<sup>185</sup> (KOVADLOFF, 1979, p.24).

Mais recentemente, outra editora argentina se mostrou interessada em publicar obras completas de Guimarães Rosa. Trata-se da Adriana Hidalgo editora, que em 2007 lançou a primeira tradução de *Sagarana*, que até o exato momento só tinha tido um de seus contos traduzido para o espanhol (“A hora e vez de Augusto Matraga”). Sem inserir qualquer tipo de depoimento a respeito da tarefa de transpor *Sagarana* para o espanhol (refiro-me a um prefácio ou algo semelhante, compartilhando um pouco da experiência de ter lidado com contos de um escritor conhecido pela singularidade de sua escrita), Adriana Toledo traduziu os nove contos de *Sagarana*, além de ter traduzido os textos introdutórios contidos na edição brasileira (“A arte de contar em *Sagarana*”, de Paulo Rónai, e “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*”).

Além dessa edição pioneira de *Sagarana* em espanhol, a editora argentina Adriana Hidalgo lançou em 2011 a sua tradução de *Grande sertão: veredas*, romance que agora ganhava uma nova tradução para o espanhol, 44 anos após a precursora tradução de Angel Crespo — até então, a única tradução de *Grande sertão: veredas* em língua espanhola. Doutora pela Universidade de Princeton, a argentina Florencia Garramuño teve a ajuda do também argentino e professor de literatura brasileira e portuguesa da Universidade de Bueno Aires, Gonzalo Aguilar, para elaborar a tradução do mais famoso livro de Guimarães Rosa.

Em seu prólogo, Garramuño e Aguilar falam um pouco a respeito da árdua missão que foi traduzir as 568 páginas de *Grande sertão*, e fazem menção ao *Léxico de Guimarães Rosa*, organizado por Nilce Sant’Anna — que conta com aproximadamente 8 mil palavras que

---

<sup>184</sup> Toda vez que me aproximo de Guimarães com a intenção de traduzi-lo, parece que ouço, vindo de seus textos, o mesmo aviso — estritamente falando um ultimato, cuja gravidade aparece atenuada sob a forma cordial de uma pergunta: — *Como é, compadre: você veio disposto a brincar com a sua língua?*

<sup>185</sup> “Por isso, por tudo isso, é, em certa medida, impossível traduzir Guimarães Rosa”.

foram usadas por Guimarães Rosa e que, em sua quase totalidade, não possuem significação em dicionários da língua portuguesa — para explicar, de maneira análoga, a complexidade que é lidar com os textos rosianos. Mesmo possuindo a vantagem de estarem em um momento temporal privilegiado — tendo em vista a quantidade enorme de dissertações, teses, artigos, ensaios, críticas, e toda sorte de textos já produzidos que abordam quase que praticamente todas as narrativas rosianas, sob vários aspectos analíticos —, Garramuño e Aguilar pensaram em entregar um texto fluido, sem notas de rodapé ou glossário (inserir notas explicativas, ao meu ver, seria uma decisão acertada, pois facilitaria a compreensão do leitor a respeito de situações próprias do sertão e das pessoas que vivem nessa região, ou qualquer posição que merecesse ser explanada), fazendo com que o entendimento fique ao encargo dos leitores. A respeito dessa decisão, comentam os tradutores:

En primer lugar, decidimos no incluir glosario ni notas al pie. La elección era arriesgada — aun cuando el propio Rosa aconsejó esta solución en varias traducciones anteriores — porque más de un término exige explicación. Preferimos apelar, en algunos casos, a la inteligencia y a la imaginación del lector, mientras incorporamos la explicación de algunos pocos términos en el texto, realizando una suerte de traducción interna. [...] En cuanto al glosario, hemos observado que, muchas veces, estos se han conformado con un gran número de palabras que no se traducen por la idea de que ciertos animales, plantas o accidentes geográficos brasileños son intraducibles y propios de Brasil. En contra de esta idea, tradujimos todo lo posible, guiándonos muchas veces por los términos de origen indígena que el castellano y el portugués comparten.<sup>186</sup> (AGUIAR; GARRAMUÑO, 2011, p.13).

Além desta preocupação, Garramuño e Aguilar decidiram por alinhar ao máximo o castelhano ao ritmo de *Grande sertão: veredas*, tarefa ingrata se levarmos em consideração a dificuldade de fazê-lo. Parafraseando o tradutor da versão alemã de *Grande sertão*, Curt Meyer, os dois tradutores argentinos afirmam ser praticamente um combate traduzir Guimarães Rosa, semelhante aos duelos presentes no romance de 1956.

En esas luchas y combates no sólo nos hemos encontrado con palabras y sintaxis que parecían invención de Rosa y que anidaban protegidas en la lengua oral de esa región del norte de Minas Gerais, sino que también hemos descubierto capacidades del castellano para intentar acercarnos a esa

---

<sup>186</sup> Primeiro, decidimos não incluir um glossário ou notas de rodapé. A escolha foi arriscada — até porque o próprio [Guimarães] Rosa aconselhou utilizar essas soluções em traduções anteriores — porque mais de um termo requer explicação. Preferimos apelar, em alguns casos, para a inteligência e imaginação do leitor, ao incorporar a explicação de alguns termos no texto, realizando uma espécie de tradução interna. [...] Quanto ao glossário, observamos que, muitas vezes, estes foram construídos com um grande número de palavras que não são traduzidas, pois certos animais, plantas ou características geográficas brasileiras são intraduzíveis e típicos do Brasil. Contra essa ideia, traduzimos tudo o que foi possível, nos orientando muitas vezes pelos termos de origem indígena que o castelhano e os portugueses compartilham.

imaginación prolífica sin generar efectos de extrañeza excesiva en nuestro idioma. Extremar las capacidades ingeniosas del castellano para reconstruir ese mundo simultáneamente legendario y cotidiano de Rosa es lo que hemos intentado con esta nueva traducción.<sup>187</sup> (AGUIAR; GARRAMUÑO, 2011, p.13).

Inicialmente, *Grande sertão: veredas* foi a obra mais procurada pela recepção crítica estrangeira, tendo sido uma espécie porta-voz do romancista Guimarães Rosa, apresentando-o e preparando o espaço editorial para que os outros livros do autor fossem devidamente lidos. A quantidade de traduções deste romance — existem versões em inglês, francês, espanhol, italiano, alemão, tcheco, eslovaco, catalão, polonês, dinamarquês, norueguês, holandês — é um índice de que, indubitavelmente, a qualidade de *Grande sertão* foi crucial para a divulgação da literatura rosiana mundo afora. É sabido, como já relatei anteriormente, que no espaço editorial da América Latina e da Europa, a editora Seix-Barral ganhou notoriedade ao publicar Guimarães Rosa em espanhol. Contudo, o protagonismo argentino, dentro do universo das traduções de Guimarães Rosa em língua espanhola, não pode ser esquecido, pois foi uma editora portenha que possibilitou circular em 1958 a primeira tradução para o espanhol de um texto rosiano. Além desta pioneira tradução de “A hora e vez de Augusto Matraga”, há de relembrar que, se hoje existe uma tradução de *Sagarana* em espanhol, é porque uma editora estabelecida na cidade de Buenos Aires sabia da importância do primeiro livro de Guimarães Rosa para a literatura universal, e que, portanto, seria uma decisão acertada traduzir e lançar este livro de contos, inédito neste idioma. Mesmo aparentando ter sido uma atitude tardia — pois a edição em espanhol de *Sagarana* só apareceu em 2007, 61 anos depois da primeira edição brasileira, como já expliquei anteriormente —, acredito ter sido corajosa, perante tantos problemas econômicos que o mercado editorial e os livreiros enfrentam na América Latina. Assim sendo, quando uma editora latino-americana resolve lançar Guimarães Rosa, contrariando o pensamento equivocado de que o escritor brasileiro não se enquadra no determinado espectro literário que o categorizaria como sendo um escritor latino-americano, reforça a certeza de que ler seus textos é, indiscutivelmente, necessário.

---

<sup>187</sup> Essas lutas e combates não tivemos apenas com as palavras e com a sintaxe que pareciam invenções de [Guimarães] Rosa e que permaneciam protegidos na linguagem oral daquela região do norte de Minas Gerais, mas também tivemos que descobrir possibilidades no castelhano que nos aproximasse dessa imaginação prolífica, sem gerar efeitos de estranheza excessiva em nossa língua. Expandir as possibilidades engenhosas do castelhano para reconstruir o mundo simultaneamente lendário e cotidiano de [Guimarães] Rosa foi o que tentamos com essa nova tradução.

## 6. CONCLUSÃO

### Lembrete

*Se procurar bem você acaba encontrando.  
Não a explicação (duvidosa) da vida,  
Mas a poesia (inexplicável) da vida.*  
(Carlos Drummond de Andrade)

Realizar o levantamento cartográfico da recepção da obra de Guimarães Rosa na América Latina foi o projeto proposto neste trabalho, evidenciando tanto os textos elaborados pela recepção crítica — textos desenvolvidos pelos pesquisadores do acervo literário rosiano no espaço latino-americano, textos publicados em revistas e jornais, textos analíticos presentes nas edições em espanhol lançadas nos países da América do Sul e da América Central etc. —, quanto os textos produzidos pelos tradutores de Guimarães Rosa, importantes por relatarem, não apenas, a experiência de se traduzir um autor complexo, mas, também, por externarem aflições comuns aos leitores que se interessam em ler *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Tutaméia*, entre outras narrativas de Guimarães Rosa.

Durante o levantamento do *corpus* para este trabalho, deparei-me com textos importantes dentro do espaço composicional da recepção latino-americana interessada na publicação do romance e dos contos escritos por Guimarães Rosa; assim como tomei ciência da existência de estudiosos empenhados em decifrar os textos deste escritor — quer seja por meio de análises críticas que se projetam a caminho da possível novidade, quer sejam estudos relacionados a métodos já utilizados, legando ao leitor deste tipo de pesquisa a certeza do esperável. Todavia, mesmo tomando conhecimento da existência destes textos focados nas obras de Guimarães Rosa, alguns se tornaram impossíveis de serem alcançados por mim. A exemplo, cito a publicação *El audaz navegante y otros relatos (compilación de cuentos de Joao Guimaraes Rosa)*, lançada no ano de 1981 pela pesquisadora cubana Trinidad Pérez Valdés, vice-presidente da Fundação Fernando Ortiz. Encaminhei um e-mail para a Fundação Fernando Ortiz, aos cuidados de Trinidad Valdés, mas não obtive resposta. Em mais uma tentativa de obter este livro, entrei em contato com a editora Arte y Literatura, responsável pela publicação de *El audaz navegante y otros relatos (compilación de cuentos de Joao Guimaraes Rosa)*, mas infelizmente disseram não possuir nenhuma edição, e acreditavam que, com sorte, eu poderia encontra-lo nas mãos de algum livreiro (sebo), ou em alguma biblioteca. Eis o conteúdo do e-

mail resposta:

Estimado Marcellus:

Lamentablemente no tenemos ningún ejemplar del título que nos solicita. Ese libro no se encuentra a la venta desde hace muchos años en ninguna de las librerías del país porque se agotó al poco tiempo de su publicación. Solo se pudiera encontrarlo en librerías de libros usados o en las bibliotecas del país.

Atentamente,

Victor R. Malagón  
Director  
Edit. Arte y Literatura<sup>188</sup>

Outra pesquisadora com quem busquei contato, sem sucesso, foi a professora mexicana Zenaida Cuenca Figueroa. Ao adquirir seu livro *Estilización de elementos populares em relatos de João Guimarães Rosa*, tentei comunicar-me com ela para uma possível troca de ideias a respeito do seu livro, pois gostaria de compreender melhor a maneira como ela lidou com os textos de *Sagarana* e *Primeiras histórias*, qual teria sido o livro mais complicado para ser decifrado etc. Nenhuma resposta obtive. Enfim, percalços possíveis, mas nada que pusesse em desarmonia o desenvolvimento da tese.

Para o primeiro capítulo deste meu trabalho focado na América Latina e na sua relação com os textos do escritor Guimarães Rosa — dentro de uma proposta teórica que dialogaria com os capítulos seguintes da tese —, comentei as sete teses da *Estética da Recepção*, propostas pelo escritor e crítico alemão Hans Robert Jauss, como meio de melhor compreender o estudo da recepção das obras de João Guimarães Rosa na América Latina em um momento em que os escritores hispano-americanos buscavam a obtenção de uma identidade literária para além da América Latina, levando consigo o interesse dos leitores dos seus respectivos países. Entre os estudos produzidos a respeito de Guimarães Rosa pelos seus interlocutores latino-americanos, interessou-me, também, para o desenvolvimento deste capítulo, e para a urdidura da tese como um todo uniforme, o estudo elaborado pelo crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983), um dos grandes pensadores da Geração de 1945, responsável pelo desenvolvimento de um modelo de produção intelectual que se preocupava em pensar a América Latina dentro de um contexto socioeconômico-cultural. Seu modo peculiar de investigar a questão latino-americana instigou pensadores contemporâneos seus a seguirem a mesma linha de raciocínio. Para desenvolver sua

---

<sup>188</sup> Caro Marcellus: // Infelizmente não temos nenhum exemplar do título que você está solicitando. Este livro não se encontra à venda há muitos anos em nenhuma das livrarias do país, porque esgotou logo após sua publicação. Só pode ser encontrado em livrarias de livros usados ou nas bibliotecas do país. // Atenciosamente, // Victor R. Malagón // Diretor // Editora Arte e Literatura.

maneira de pensar, dando corpo às suas reflexões, Ángel Rama foi buscar apoio nos estudos desenvolvidos por Antonio Candido (1918-2017), tomando como parâmetro, mais precisamente, a concepção de *Sistema Literário* desenvolvida por Candido, assim como buscou suporte no pensamento do cubano Fernando Ortiz (1881-1969).

Ángel Rama defendia a possibilidade de compreendermos a América Latina como objeto de incorporação cultural e literária amalgamado. Então, para sustentar sua teoria, transportou para o campo dos estudos literários o conceito de *Transculturação*, originalmente criado por Fernando Ortiz, um renomado antropólogo cubano. Assim, trabalhando com o entendimento de *Transculturação Literária*, Ángel Rama demonstrou, no plano estético-literário, a relação conflitante entre o universalismo e o regionalismo, uma vez que, na América Latina, a modernidade proveniente da Europa entrava em conflito com os valores de herança regional. Ainda neste capítulo, abordei a origem e o entendimento do termo América Latina, demonstrando historicamente os eventos que estimularam determinados autores a adotarem esta terminologia. Também neste capítulo, comentei a respeito da maneira como a literatura brasileira — por muito tempo vista como *a estranha* perante seus pares latino-americanos —, tem sido compreendida no contexto da América Latina após a mudança de percepção porposta por Ángel Rama e outros pensadores contemporâneos.

Na sequência, momento principal do meu trabalho, optei por fragmentar em três partes (capítulos 3, 4 e 5) o instante dedicado à recepção latino-americana de Guimarães Rosa, alocando os países investigados conforme a proximidade territorial, e não exatamente em virtude da comprovação da existência de temáticas comuns, ou de assuntos relativamente pertinentes a um país e outro. O capítulo terceiro, portanto, foi reservado para o México e para a República Dominicana — tendo, ainda, a presença da Venezuela dentro do espaço dedicado à República Dominicana (o motivo de tal inserção foi devidamente esclarecido neste sub capítulo) —; o capítulo quarto contemplou o Equador e a Colômbia; e, por fim, o capítulo quinto tratou da recepção rosiana no Uruguai, no Chile, e na Argentina.

Nesse espaço multifacetado e complexo da América Latina, questões ideológicas e políticas não impediram a circulação de Guimarães Rosa na quase totalidade dos países integradores do continente. Mesmo não pertencendo a um espectro de esquerda, alguns de seus livros/textos foram traduzidos em países reconhecidamente ligados ao pensamento socialista-bolivarianista, como foi o caso de Cuba e da Venezuela. A importância dos temas discutidos por Guimarães Rosa em sua literatura, acredito, foi um fator decisivo no seu reconhecimento para além da fronteira brasileira. Considerado um dos maiores escritores da literatura universal,

Guimarães Rosa distancia-se do paradigma da literatura de temática estritamente regionalista — preocupada com a exposição de questões sociais e de problemas, quase sempre, localistas —, fenômeno literário instituído em meados dos anos de 1940 no Brasil. Os interesses temáticos de Guimarães Rosa se multiplicam dentro do espaço do Sertão, local que se abre em toda sua extensão para o recebimento de temas ligados ao pensamento filosófico e à existência humana, à postura intelectual e à concepções religiosas, narrativas que falam de estados complexos como o amor, a loucura etc. A amplitude dos assuntos discutidos por Guimarães Rosa em suas obras, assim como a maneira peculiar de lidar com a linguagem, e a habilidosa maneira de contar histórias, fizeram com que a atenção dos leitores de todas as partes do mundo se voltassem para este escritor mineiro.

A partir do mapeamento dos países selecionados por mim para comporem a cartografia latino-americana da recepção de Guimarães Rosa, constatei a existência de assuntos de interesse comum guiando os estudos de pesquisadores de países distintos da América Latina; tomei conhecimento do protagonismo argentino na tradução e na publicação de Guimarães Rosa em língua espanhola; comprovei que muitos estudos produzidos pela recepção latino-americana retomam as primeiras matrizes dos estudos rosianos produzidos no Brasil; atestei a existência de textos de Guimarães Rosa que não apresentam as condições de publicidade exigidas pela lei para que possam circular ou serem comercializados oficialmente; percebi a importância da cultura ameríndia dentro do estudo de Guimarães Rosa proposto por alguns pesquisadores latino-americanos. Independentemente do fator motivador de cada pesquisador, independentemente da obra escolhida para ser traduzida, a recepção latino-americana está interligada na certeza da escolha por Guimarães Rosa, um escritor de proporções universais, onde a transculturação proposta por Ángel Rama tem sua razão de existir, onde o horizonte de expectativa se faz sempre renovado, um escritor que a recepção latino-americana acolheu e procura — a cada novo trabalho ou tradução —, compreender ainda mais.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. “Mas allá del infierno”: contribución del análisis de “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa. In: ZEA, Leopoldo (org). *Historia y cultura en la consciência brasileira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica; Instituto Panamericano de geografía e historia, 1993. p. 93-108. (Colección Tierra Firme).
- \_\_\_\_\_. “Ángel Rama e Antonio Candido: De um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina”. In: *Ángel Rama, um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra. “Para além de tordesilhas: O conceito de América Latina e a Obra de Ángel Rama”. In: *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p.15-31.
- AGUILAR, Gonzalo; GARRAMUÑO, Florencia. “Nuestra traducción”. In: *Gran sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p.12-15.
- AQUILES, Julián (Org). *El caballoque bebía cerveza, João Guimarães Rosa*. República Dominicana: Libros de Regalo, 2010, Vol. 34, *Coleção Biblioteca Digital de Aquiles Julián*.
- ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. Uma pesquisa sobre “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 1, n. 2, nov. 2008.
- ARDAO, Arturo. *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo: Universidad de la República, 1987.150 p.
- \_\_\_\_\_. *Estudios latinoamericanos de historia de las Ideas*. Caracas/Venezuela: Monte Avila Editores, 1978.
- BALDER, Daniel. El narrador deslocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande sertão: veredas*. *Cyber Humanitatis*. Universidade do Chile, 1999.
- BIANCHI, Soledad. Grande Sertão: Veredas, en Chile: recepción, grado cero (uma crónica). *Acta Literaria*, n. 30, 2005.
- BENAVIDES, Washington. *Los “Zoo” de João Guimarães Rosa, Arquivo João Guimarães Rosa do I.E.B*. Montevidéo: Universidad de la República, Uruguai, s/d. p. 125-152.
- BORGES, Luiz C. *Nheengatu: uma língua amazônica*. CNPq/Museu de Astronomia e Ciências Afins do Rio de Janeiro. PAPIA 4(2) 44-55, 1996.
- BRUYAS, Jean-Paul Bruyas. Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 18. p. 75-92, 1976.
- CÁCERES, Carlos F; SALAZAR, Ximena. “Era como ir todo los días al matadero”...*El bullying homofóbico en instituciones educativas públicas de Chile, Guatemala y Perú*. Lima: UNESCO, Punto & Grafía, 3013.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2001.
- CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 47-53.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- \_\_\_\_\_. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina*. AGUIAR, Flávio e CHIAPPINI, Lúcia (Orgs.). São Paulo: Edusp, 2001. p. 262-270.
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.
- CARRIÓN, Benjamín. *Benjamín Carrión y la narrativa latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005.

- COULTHARD, George Robert. “A Pluralidade Cultural”. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CUNHA, Roseli Barros. “A transculturação narrativa de Ángel Rama, algumas de suas influências e intercâmbios”. In: *Ángel Rama, um transculturador do futuro*. (Orgs. Flávio Aguiar e Joana Rodrigues). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 164 p.
- DELPRAT, François. *Literaturas de America Latina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *O páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. Florianópolis, 2014. 599 p. Universidade Federal de Santa Catarina.
- \_\_\_\_\_. *Intrusões: Guimarães Rosa-Bogotá, notas para a tradução de “Páramo”*. In: *Tusaaji: A Translation Review*. v. 1, n. 1, p. 58-73, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Meu tio o Iauaretê” à margem da estória. *Literatura: teoria, história, crítica*. v. 16, n. 1, p. 131-164, 2014.
- FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. “Ámerica Latina: da construção do nome à consolidação da ideia”. In: *Revista TOPOI*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 12, n.23, p. 30-42, jun-dez 2001.
- FIGUEROA, Zenaida Cuenca. *Estilización de elementos populares en relatos de João Guimarães Rosa*. Ciudad de México: Eón, 2014.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “... Him – it – this voice (entre pátria e mátria)” In: *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços na ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 123-156.
- \_\_\_\_\_. *Nada, nosso parente: uma leitura de “Meu tio o iauaretê”*. Remate de Males, Campinas, v. 14, p. 129-139, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. 3. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno” In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.
- HARSS, Luis. *Los Nuestrós*. Bueno Aires: Sudamericana, 1966.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.
- JAUSS, Hans Robert. *Por uma hermenêutica literária*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982.
- JOZEF, Bella. *História da Literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- KOVADLOFF, Santiago. “Guimarães, homem-macho da poesia y las des-aventuras de su traducción”. In: *Menudencia*. Buenos Aires: Calicanto, 1979. p.23-24.
- LIMA, Luiz Costa. “Hermenêutica e abordagem literária”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecaçaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. “A prosa encantada de Rosa”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, abril de 2009. [https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=338&titulo=A\\_prosa\\_encantada\\_de\\_Rosa](https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=338&titulo=A_prosa_encantada_de_Rosa) (acesso em 24.01.2019).
- \_\_\_\_\_. “Guimaraes Rosa en su frontera” En *Temas*, 1ª. Época, nº 1, p. 3-9, abril-mayo 1965.
- \_\_\_\_\_. “Em busca de Guimarães Rosa”. In: *Mundo Nuevo*, N.20, Fevereiro de 1968. p. 4-

16.

MORENO, César Fernández. “O que é América Latina”. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Pensamento Cubano, 1983.

PINO, Mirian. “El semanario Marcha de Uruguay: una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina”. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, N. 56. Lima-Hanover, 2002. p. 141-156.

PRIETO, Adolfo. “Conflitos de gerações”. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. “Bastidores” In: *Senhor*. Rio de Janeiro, ano 3, n.3, p. 4.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. 236 p.

\_\_\_\_\_. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v. 824 p.

\_\_\_\_\_. “La oportunidad de Augusto Matraga”. *Ficción*, Buenos Aires, n. 11, p. 4-35, 1958.

Trad. Juan Carlos Ghiano e Nestor Kravy.

\_\_\_\_\_. *La oportunidad de Augusto Matraga*. Trad. Juan Carlos Ghiano e Néstor Kravy. Buenos Aires: Galerna, 1970.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Trad. Adriana Toledo de Almeida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Campo general y otros relatos*. Trad. Valquiria Wey. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Gran sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

\_\_\_\_\_. “Las márgenes de la alegría”. *Mundo nuevo*, Paris, n. 6, p. 15-17, dic. 1966. Trad. Virginia Wey.

\_\_\_\_\_. “Soroco, su madre, su hija”. *Mundo nuevo*, Paris, n. 6, p. 17-18, dic. 1966. Trad. Virginia Wey.

\_\_\_\_\_. “La bienhechora”. *Mundo nuevo*, Paris, n. 6, p. 18-22, dic. 1966. Trad. Virginia Wey.

\_\_\_\_\_. *El audaz navegante y otras historias*. Trad. Trinidad Pérez Valdés. Habana: Arte y Literatura, 1986.

\_\_\_\_\_. *Primeras historias*. Trad. Pablo Carreño. Lima: Adobe, 2000.

\_\_\_\_\_. *Menudencia (Tutaméia)*. Trad. Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

\_\_\_\_\_. *Gran sertón: veredas*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2008.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Casa de las Américas: de 1959-1969*. Casa de las Américas, 2011, 81 p.

SPERBER, Suzi Frankl. *A virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano. Remate de Males*, Campinas, v. 12, p. 89-94, 1993.

WEY, Valquiria. *Entrar para tribu literária: a tradução de “Meu tio o iauaretê”*. Scripta, Belo Horizonte, v.9, n.17, p. 340-355, 2º sem. 2005.

\_\_\_\_\_. *Campo General y otros relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. Del salvaje al indio: el nacimiento de un tema literario en el siglo XIX en Iberoamérica. *Revista de la Universidad de México*, n. 530, marzo 1995.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

## **ANEXOS**

## ANEXOS DE TEXTOS

Os textos seleccionados para integrar este Anexo foram publicados em jornais e revistas influentes da América Latina, e tratam, em sua maioria, do lançamento, em espanhol, de alguma obra de Guimarães Rosa, ou visam apresentar o escritor brasileiro para a recepção latino-americana. Os textos foram publicados na Venezuela, no Uruguai, na Argentina e no Chile.

### VENEZUELA

T1 <i>Literatura Brasileira: Guimarães Rosa</i> . Lunes 24 de mayo de 1965. Caracas (Traducido al francés)
---

Evidentemente, el movimiento literario del Brasil subyuga, la fuerza de su creación, la fuerza de su naturaleza desbordada, la vibración de sus nuevos poetas que recién ahora se hacen conocer por diferentes traducciones de conocidas revistas latinoamericanas tales como *El Corno Emplumado*. Hacen de este “continente dentro de otro continente”. Un centro de atracción natural para críticos, escritores, ensayistas y poetas.

Poesía nueva en un mundo nuevo, señala a personalidades como Decio Pignatari, nacido en San Pablo en 1927. Crítico, poeta, traductor de Ezra Pound. También, en esa marcha de última creación figuran nombres como los de José Paulo Paéz, quien posee cuatro libros publicanos. Así como Pedro Sixto. Nacido en Recife, Pernambuco, Ronaldo Azeredo, nacido en Rio de Janeiro en 1937, a quien la revista “Noigandres” publica como uno de sus principales poetas, Haroldo Campos, autor de *Servidao de passagem* y de *Aulo de possesso*.

A esa poesía nueva. También responde una nueva literatura. Y la mayor representación brasileña de la actualidad es Joao Guimarães Rosa.

La literatura brasileña ha tenido en el siglo que vivimos una trascendencia palpable en la prosa fácil de Ericco Veríssimo. Autor de *Mirad Los Lirios del Campo* y un grupo de novelas conocidas sobre todo en la década del 30 al 40, entre las personalidades que saben captar las vivencias de su pueblo, se encuentra José Lins Dorrego.

Quien en *Piedra Bonita*. Hace una narrativa natural, fluida y palpitante del desierto.

brasileño. Sin embargo, es un escritor realista imbuído de las circunstancias políticas de su país. El que ha de hacerlo conocer no sólo en Francia, en Inglaterra sino también en las más distantes latitudes, ya que Jorge Amado con *Jubiabá*, *Cacao*, *Gabriela Clavel y Canela* y *Los Subterráneos de la Libertad*. Es traducido al italiano, al inglés, al checo, al francés, al polaco y al ruso.

Joao Guimarães Rosa, tiene en la actualidad 57 años, y se le puede considerar el más grande escritor del Brasil. Efectivamente, Guimarães Rosa ha sido llevado al francés por su traductor Jean Jacques Villard, quien ha revelado en esa lengua tres de sus más grandes obras.

Entre ellos se cuenta *Diadorim*, *Buriti* y *Las Noches del Serton*. Se puede decir de Guimarães Rosa, como lo especifica Alain Bosquet en su columna de literatura latinoamericana de prensa francesa, que se atiene a tres problemas capitales: Definir sensorialmente y efectivamente un país como Brasil. Establecer una ética realista cambiante, situando las formas del lenguaje en el contexto de sus otras dos preocupaciones.

La definición del Brasil, no puede ser realizada, al pensamiento del escritor. Como se podría hacer la de países con tradición como México o el Perú. El Brasil es, ante todo, un continente, y su historia precolombina no ha sido enriquecida por la gloria del combate ni por la unidad del nativo contra el conquistador. Un modo de pensar tradicional no existe, así como tampoco puede existir en un país tan grande y aún inexplorado un delineamiento fronterizo. Sin embargo Guimarães Rosa, desembarazo del espacio y del tiempo, puede ver al Brasil profundamente.

Por ejemplo en *Diadorim*, se realiza la trama a través de los conflictos políticos de 1900; batallas entre bandeirantes, luchas intestinas entre tropas mercenarias. Para Guimarães Rosa, en el Brasil se cumple una comunión indestructible entre el hombre y las fuerzas primitivas.

En *Buriti*, novela así mismo, se halla el hombre sólo ante las maravillas de la naturaleza, entre las cuales no sabe ni siquiera él como ha de actuar. Mientras tanto, en *Las Noches del Serton*, es la actitud amorosa lo que preocupa al novelista, un amor que conoce las mismas vicisitudes del amante en combate con el árbol y con la piedra. La mujer, una y múltiple al mismo tiempo, inconcebible de describir se convierte en divinidad de la selva, en voz de la naturaleza en carne de las hojas nuevas.

El amor, en *Diadorim*, clama otros cuestionarios. Y la pregunta nace en un resplandor de escándalo, cuando alguien interroga *¿Qué es el amor? Es posible amar un ser del mismo sexo? Las prohibiciones no son acaso contrarias a las leyes irrecusables de la selva?*

Alain Bosquet, analizando a Guimarães Rosa, se pregunta también, como si los

enigmas del novelista pesaran en otro gran enigma: Qué es el Brasil?

Guimarães Rosa mismo, lo señala: He aquí al Brasil con todas sus contradicciones y sus esplendores monstruosos. El ofrenda todos sus paroxismos por ser la imagen del hombre actual con su conflictos interiores, después de lo cual, las maravillas tropicales los roquismos exacerbados son muy poca cosa.

Sin duda alguna, Diadorim. Para el lector francés tiene que ser una magia tal como la que ha sentido en Cervantes o en Le Sage. A la luz de una amistad entre dos hombres. Absolutamente bella, que luego se convierte en pasión Diadorim, hace pensar en el hombre razonable y la naturaleza ardiente, volcánica. En el hombre calculador y en el lenguaje enloquecido.

Se abre un panorama más al europeo, v así mismo, al latinoamericano que hoy, están con la literatura en las manos, trazando la proyección de inmensos puentes entre dos mundos.

T2 *EL NACIONAL* Caracas: viernes 3 de marzo de 1967 *Márgenes*  
*Pablo Rojas Guardia La Tercera Orilla del Río*

HABLAR del Brasil para señalar que es el país de mayor población en la América del Sur es una perogrullada. Hablar, asimismo, de sus raslos territorios inexplorados, de su gigantesca potencialidad, de sus desmesuras económicas, de sus atractivos turísticos –el carnaval de Rio de Janeiro, las playas de sosegadus arehas –es hacerse eco de toda la propaganda que puede caber en cualquier negocio de viajes. Pero acercarse al Brasil a través de su poesía, de su pintura, de su música, es como tocar a la puerta de mundo nuevo tan cargado de maravillas y, a la vez, tan real y tan mágico, que hace cada día más valedera la trajinada y abstracta frase de que América es el continente de la Esperanza.

Todos sabemos que en América se dan cita todas las razas del mundo; que aquí no solamente rezamos en español, sino que elevamos nuestras plegarias en francés, en alemán, en inglés, en polaco, en japonés y en bantú; que en nuestros llanos y montañas dios puede pluralizarse en otros dioses menores y que, en ocasiones, puede tomar la forma de un árbol, de un pez, de un aire invisible –pero palpable para el creyente-. Esta confluencia de razas, de credos, de preferencias, de tendencias, hacen posible considerar que el nuevo mundo es, realmente, algo nuevo, otra cosa que se nos está entregando no solo con las excelencias y virtudes de lo ya conocido, sino, a la vez, con los desperdicios, con los desechos de los otros mundos, llámense occidentales u orientales.

Pero este mundo nuevo que pugna por dar a luz en lo político nuevas estructuras –como se dice ahora- y que habrá que contar tanto con la experiencia Argentina o brasileña o venezolana, como con la cubana y la dominica y la nicaragüense y la haitiana, en el Brasil parece estar tomando cuerto, muy señaladamente en una experiencia lingüística, que, a largo plazo, va a conformar y a delinear ese mundo nuevo en el cual todos los otros países del continente van a entrar, van a participar, tendrán que dialogar y –quizá quién lo sabe- tendrán que someterse.

Germán Arciniegas

Carezco de elementos de primera mano –estadística, especialmente- que permitan ofrecer lo que me viene conmoviendo esperanzadamente a través de la poesía y de la novela que se realiza en el Brasil. El título de esta crónica “La Tercera Orilla del Rio” lo usurpo, momentáneamente, del título de una novela corta de Joao Guimarães Rosa, el más importante de los novelistas del Brasil y ya considerado como uno de los primeros en ese cuadro de treinta y cinco novelistas americanos –suramericanos- que hoy en día son lectura obligada en Londres, París, Estocolmo, Berlín. Cuando menos está considerado –Guimarães Rosa- entre los diez más sobresalientes creadores de esa otra realidad, que sobrepasa toda tentativa, por articular las diversas estructuras de las lenguas que se hablan en el continente y. Por lo mismo, la experiencia humana que en cada lengua se verifica. Cito, de paso, los diez novelistas que, apoyándose en la actitud pionera de gallegos, Guiraldes, rivera y Graca Aranha –los de la llamada década del 20-, se han volcado sobre la obra cara de la realidad de nuestros países: Borges, argentino; Carpentier, cubano; Miguel Angel Asturias, guatemalteco; Juan Carlos Onetti, uruguayo; Julho Cortázar, argentino; Juan Rulfo, mexicano; Carlos Fuentes, mexicano; Gabriel García Márquez, colombiano; Mario Vargas Llosa, peruano. Creo que los venezolanos Uslar Pietri, Meneses, Diaz Sanchez, bien podrían sumarse a esa constelación de creadores que están metiendo en obras de ficción las experiencias de los hombres y mujeres de nuestros pueblos en su lucha por alcanzar su cabal estatura, y la parte de verdad que quieren entregar a esa otra parte de verdad que nos han venido dando los pueblos de la tierra a través de sus culturas.

Lo sorprendente de esta revolución lingüística del Brasil es la tentativa de articular, pongo por caso, la lengua litúrgica de las religiones africanas (bantú), con el japonés (un tercio de la población de São Paulo), con el polaco de Paraná, con el alemán de Santa Catarina y con el español de Rio Grande del Sur; y todo ello sin dejar de ser portugués, sin perder el acento, digámoslo así, de una lengua que es corrupción bárbara del latín y que en el sertón brasileño

convive con lenguas indígenas y africanas. Trataré de dar cónsul, hoy jefe de fronteras, con rango de embajador en la cancillería del Brasil), acuña el término Sagarana, para titular su primera novela (1946), lo que es casi intraducible porque no implica una sentencia sino una apertura hacía el vaho, hacía la nébula; como ha dicho el mismo Guimarães Rosa: “Hay que estar contra el tiempo y a favor de la eternidad”.

Quizá los acontecimientos que, como recientemente lo ha señalado Germán Arciniegas, en América se aceleran, se precipitan (lo decía al referirse al brusco y sorprendente crecimiento de Caracas). Nos coloquen a las puertas mismas de un nuevo orbe cultural surgido del Brasil. Quizá entonces nuestra atención y nuestra avidez por desentrañar nuestra verdad y acercarnos a la parte de dicha que merecemos no seguirá atada al acontecer de los Estados Unidos ni al quehacer de la Unión Soviética. Habría nacido la tercera orilla del río de la historia.

#### NOTAS DE LIBROS...EL GRAN SERTÓN: VEREDAS

Al fin el gran público lector latinoamericano puede leer el tan esperado libro EL GRAN SERTÓN: VEREDAS del extraordinario escritor brasileiro João Guimarães Rosa, después de cuatro años de haberse logrado la publicación original. Aparece traducido al castellano; antes había sido editado en inglés, francés y alemán. Quizá para muchos este relato implica la más elemental muestra de nuestro pujante subdesarrollo cultural, aunque considero que este largo silencio ha podido ser bastante provechoso puesto que dada la calidad y trascendencia de la obra, permitiole al crítico y traductor Angel Crespo cumplir con un detenido y acucioso examen de la novela, al poder convivir con el escritor durante un cierto tiempo. Así consiguió ajustar todo un lenguaje insólito al contexto socio-cultural de la realidad brasileira. Si hago insistencia en la traducción del GRAN SERTÓN, es porque pienso que este libro es un producto fundamental del juego o trama secreta de un lenguaje excepcional, con los específicos giros dialectales que lo impregnan una fuerza magistral. EL GRAN SERTÓN es el maravilloso recuento de una larga y apasionante historia que un vieio guerrero del sertón Riobaldo (Ribaldo, personaje cercano al caballero Cifar, libro de caballería escrito en siglo XIV, ¿ese nombre es acaso una mera coincidencia?), hace a un amigo de sus andanzas y correrías por los inhóspitos terrenos del serón. Son sus sueños, amores, luchas, esperanzas y traiciones mil veces vividas al lado de su querido y no menos osado compañero de armas: Diadorin. VIVIR ES DEMASIADO PELIGROSO, esta frase repetida a manera de monólogo a lo largo de las cuatrocientas y más páginas de la novela, es una expresión terrible que conforma el profundo contenido existencial

del GRAN SERTÓN. Es difícil encontrar en la literatura latinoamericana de hoy y de todos los tiempos una obra con el aliento del GRAN SERTÓN, sólo LA CASA VERDE del peruano Mario Vargas Llosa podría expresar una cierta similitud.

Cuando un buen libro hace su aparición en el mundo de la gran literatura, no falta alguien que trate de parangonarlo con la obra cumbre de la narrativa contemporánea, el Ulises de James Joyce. No quisiera pecar de exagerado al querer ubicar EL GRAN SERTÓN dentro de tal categoría, pero espero que ha de representar para nuestra insipiente literatura continental, una exploración semejante a la que propició para la novela contemporánea la aparición del Ulises.

## URUGUAI

T3 De Emir Rodriguez Monegal en "Mundo Nuevo"

HEMOS tomado obras de cinco países distintos y lo hemos hecho con la literalidad de ofrecer distintas generaciones, distintos estilos, distintas concepciones de lo real que hoy conviven en nosotros. La literatura densa, de angustioso, revuelto, bloqueado mundo ciudadano, en que se ha distinguido nuestro primer novelista moderno, Juan C. Onetti, se opone a los cuentos urgidos de directa vida social del ecuatoriano Jorge Icaza, con su golpe inmediato y brutal. Junto a ellos Joao Guimarães Rosa testimonia ese tránsito misterioso en que está empeñado desde su magnificante novela, para trasladar el folclore a una cosmovisión universal dentro de estructuras verbales de tanta dificultad que desarman a los traductores. Muy pocos de sus cuentos han llegado al español a causa de esa barrera lingüística, y mientras Jorge Amado o Erico Verissimo cubren en el exterior el panorama de la narrativa brasileña, el autor del monumental Gran Sertao, veredas, el primer creador narrativo que tiene hoy el Brasil, sigue siendo un desconocido.

Más enrevesado es el panorama de la poesía; José Maria Arquedas, el novelista de Los ríos profundos, el que ha intentado un indigenismo nuevo, desde adentro del indio peruano, ha emprendido ahora una tarea audaz y difícil: resucitar el quechua, tan rico de hermosa poesía tradicional, hace de él en vehículo que exprese actual visión de lo real del hombre de la sierra. Frente a Arquedas nuestro Juan Cunha, en el ejercicio de su madurez estilística, intenta poner su soneto aéreo, poroso, adecuado a una dicción popular al servicio de un gran tema, y recuenta

los libros de la Biblia con cierto candor de paisano de Illescas y sabiduría calma, cierta, de poeta. Un joven argentino, Juan Gelman, que ha atravesado la experiencia vanguardista encuentra un estremecimiento veraz para decir su fervor social de americano y la constancia de su vivir porteño, en tanto que Sebastián Salazar Bondy experimenta los ritmos esquivos y se adentra en el laberinto metafísico.

Junto a ellos hemos puesto dos de los más jóvenes creadores uruguayos. Por un lado la experiencia de una narrativa de tema fantástico, donde María Inés Silva ha ido aproximándose, en sucesivas versiones, a una interpretación simbólica, amenazante, del trasmundo. Por el otro lado, la invención frena, el canto gozoso, sensible y culto de Wáshington Benavides, que incrusta una realidad pueblerina en una aspiración estricta de arte universal.

Todos ellos son América, y todos cantan, a su modo, el mundo americano. De las muchas colaboraciones que nos han ofrecido los escritores de América, sólo éstas nos permite publicar la dimensión de nuestro suplemento, pero en las restantes se repite la misma conflictualidad. Pero hay algo más: muy habitualidad se ha reprochado a las letras americanas su desprolijidad, su falta de corrección profesional. Es cierto: cualquier autor de segundo o tercer orden en otros países tiene con facilidad un nivel de eficiencia que le asegura una venta nutrida, o el laurel del best seller como a Margaret Mitchell, aunque él esté pagado con el adocenamiento. Los textos que aquí se publican con sus imperfecciones testimonian en cambio de una aspiración siempre mayor, de un compromiso, con el tema urgente, con el afán del arte, que permiten aflorar a través de los desgarrones de la técnica desapareja, una carne viviente, una participación seria en ese raro fenómeno que se llama la alta creación artística. Y esto es también América.

## ARGENTINA

T4 VERSION: E.C CLARIN Buenos Aires, 9 de febrero de 1967 Crítica bibliográfica <i>Los Nuestros</i> [ARGENTINA]
--

“Una especie de safari mental...”. Así define Luis Harss, en uno de los muchos aciertos verbales de su libro, la intención que lo animó a escribir esta mapa de la moderna literatura latinoamericana. Un verdadero safari, porque Harss anduvo como un cazador, oteando y señalando las piezas que quería hacer suyas, y para lograrlo debió andar desde París hasta Buenos Aires, desde México hasta Génova. El resultado es un sólido libro casi 500 páginas que

permiten un acercamiento a la realidad literaria continental más avanzada.

Dos argentinos, un cubano, un guatemalteco, un brasileño, un oriental, dos mexicanos, un peruano y un colombiano son los autores que Harss ha elegido para su cacería. Su conjunto representa lo mejor del continente en las letras: Borges y Costázar, Carpentier, Asturias, Guimarães Rosa, Onetti, Rulfo y Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez representan, en la variedad de sus Líneas creadoras, la más alta calidad de las letras latinoamericanas de hoy. Naturalmente, puede sobrar en el catálogo alguno de los autores incluidos, como también pueden faltar varios. “Esperamos que diez hagan quórum”, dice Harss con buen humor en el excelente “prólogo arbitrario” que precede a los estudios individuales de los escritores seleccionados. En verdad, la arbitrariedad de la selección y la que reconoce el prólogo, también pueden generalizarse a algunas apreciaciones de Harss, para quien- por ejemplo- Ernesto Sábato es solo “voluble escritor” y el “Adán Buenosayres” un “monumento a la misantropía porteña”.

Pero estos lunares no desmejoran el alto nivel crítico, despiadado y honrado, con que Harss asume cada uno de los autores analizados. Para hacerlo se entrevistó personalmente con ellos, donde quiera estuvieran. Y es así como cada uno de “los nuestros” es puesto bajo

## **De LUIS HARSS**

El ojo certero del cazador en su propio ambiente, en su hábitat real y concreto: Asturias, en su refugio genovés: Borges, en la biblioteca que rige y a la que se ha referido en uno de sus poemas: Rulfo, en su desolada oficina de México. Y así todos. Porque tal vez una de las virtudes trascendentes de “Los nuestros” sea la cálida dimensión humana con que van apareciendo los personajes, que en muchos casos son para sus lectores apenas un nombre.

Harss no se ha limitado a hablarnos del autor y de su obra. Con un ánimo descubridor, detrás de cada persona y cada libro hay un itinerario geográfico que es el que ha dado vida a las obras: los “sertaos” de Guimarães Rosa, el Buenos Aires de hace diez años de Cortázar, el desolado llano de Rulfo o la Guatemala tiranizada de la niñez de Asturias. Una geografía mayor, llena de paisaje con sabor a seres humanos, denotadora de la variedad infinita de América, rica en nombres, en datos, en vivencias, surge en las páginas de “Los Nuestros” cada vez que Harss tiene que ubicar a sus autores. Y entonces su libro deja de ser una crítica literaria para convertirse en una peregrinación americana llena de piedad, transida de ternura por una realidad que es fascinante en la medida que todavía está frecuentada por la injusticia, el atraso y la frustración.

Luis Harss es chileno de nacimiento y vivió varios años en nuestro país. Donde reside en la actualidad, después de haber profesado la crítica literaria en Estados Unidos. En su prólogo informa que este libro fue escrito originariamente en inglés y que tardó dos años en darle forma, entre 1964 y 1966.

Esta última circunstancia es realmente digna de señalarse, pues el idioma de “Los nuestros” es sorprendentemente fresco y vigoroso y parece imposible que haya sufrido los inevitables avatares de una traducción. Palabras como “mufoso”, “macaneador”, “compadrito” y otros porteñismos perfectamente inteligibles para cualquier lector de habla española le quitan rigidez y le insuflan un fresco y humorístico aire que no es la menor de sus virtudes. La mención de Francisco y Sara Porrúa como colaboradores del autor en la adaptación del original a nuestro idioma es, en este sentido, reveladora, y a ellos debe remitirse gran parte de una sustancia que trasciende la mera virtualidad del idioma.

El estudio de diez autores como los que ha reunido Harss depende, en su interés, del conocimiento o el favor que merezca en el lector cada uno de los escritores de que se trata. Es evidente, por ejemplo, que a los argentinos interesará más lo que se dice sobre Borges, Cortázar u Onetti que las páginas dedicadas a Juan Rulfo, lamentablemente menos conocido en nuestro medio, o Carpentier, que recién desde hace dos años se lee en nuestro país.

En cambio, el interés ha de ser uniforme en el prólogo, admirable trabajo de síntesis de los últimos cincuenta años de literatura latinoamericana, donde Harss, con una gran fineza de análisis, descubre líneas de pensamiento, establece afinidades y marca fronteras en la producción novelística del continente. tal vez este prólogo valga más, cualitativamente hablando, que el resto del libro. Pero, de todos modos, “Los nuestros” es una contribución valiosa al conocimiento de una realidad continental que los novelistas americanos de que se ocupa han tratado de diseñar. (Ed. Sudamericana)

## CHILE

T5 LA NACION, Domingo 4 de junio de 1967, *Una novela de Guimarães Rosa*

Cuando comenzamos a leer esta extensa novela tenemos la impresión de habernos internado en la selva de la que no podremos salir airosos. Pero después de habernos abierto a machete, como sus personajes, un camino entre las primeras sesenta o setenta páginas desembocamos en un claro, el primero de muchos que nos esperan a lo largo de la lectura de

este extraño volumen.

¿Cómo calificar dentro de la novelística actual a *Gran Sertón: Veredas*? (Seix Barral, Barcelona). Su lenguaje aunque llega a nosotros vertido al español se pliega a todas las licencias modernas así como su estilo quebrado, compuesto de diálogos, de monólogos, de exclamaciones. La acción parece situarse en el presente, pero a poco andar advertimos que el tiempo de verbo cambia de un párrafo al otro y que el presente ocupa mucho menos lugar que el pasado. La acción, usando un término muy usado en la cinematografía, desanda hacia el racconto. El personaje central, un tal Riobaldo, desempeña en la vida la extraña profesión de yagunzo, lo que significa si creemos al glosario final donde encontramos traducidos los términos del vocabulario local, que es un “componente de grupos o bandas puestos al servicio de los políticos locales o regionales y quienes eran opuestos a ellos por los grandes hacendados del interior”. La palabra hacendado en vez de hacendado, que usaríamos nosotros, prueba entre miles de otras lo alejado de nuestro léxico corriente que está el empleado en esta traducción, sin embargo, admirable.

Nuestro yagunzo, pues narra las vicisitudes de su vida errante en medio de las selvas brasileñas. Aunque infinidad de lazos, entre los cuales podemos señalar la sorpresa final, hacen que este libro esté emparentado a la más pura tradición de las novelas de caballería, sin exceptuar el “Quijote”, y nos demuestran que su autor ha sido un lector asiduo de los clásicos del siglo de oro, sus raíces latinoamericanas también afloran, se acusan y se imponen a lo largo de las 453 páginas de letra apretada que componen el volumen.

Al leerlo pasan antes nuestros ojos como relámpagos algunas páginas de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, otras de Rómulo Gallegos o de Rulfo. Como en las de esos grandes escritores de América latina, lo telúrico marca a los hombres y la naturaleza es un personaje más, puesto que viven estrechamente unidos a ella y depende de sus caprichos.

El otro personaje invisible y siempre presente es el Diablo: Riobaldo habla de él con temor reverencial y cree sencillamente, sin alardes, en fuerzas ultraterrenas y en prácticas de hechicería. A lo largo de los múltiples relatos y anecdóticos que se entrecruzan en el libro, el demonio aparece como una presencia inevitable, pero no demasiado malévolas. Es un demonio sutil y bastante civilizado como el de muchos relatos españoles. Pero en verdad lo que más esta novela a la gran novelística española del siglo de oro esta transformación de Diadorin, el puesto joven de ojos verdes, pulcro y cuidadoso en el vestir, que perturba en forma incomprensible a Riobaldo, hombre cabal y sorprendido por los excesos de su amistad. La explicación bastante imprevisible dado el tono quebrado del relato y la forma primaria en que se expresa Riobaldo

se encuentra en “Don Gil de las Calzas Verdes” y no sólo en otras obras de la literatura española sino en el teatro de Molière, de Marivaux.

Por supuesto, estas influencias de las obras clásicas no pueden extrañarnos si recordamos que Guimarães Rosa es un destacado universitario brasileño, médico y especializado en el estudio de lenguas modernas, así como en los dialectos de su tierra, que parece emplear con tanta soltura en esta novela y tantas dificultades ha de presentar a los traductores. Poeta y diplomático el autor de *Gran Sertón: Veredas* no ha de ignorar a los clásicos franceses y mucho menos a los españoles. Pero lo importante de esta novela no es la anécdota más bien lineal y diluida a lo largo de una narración tupida sino la descripción de los caracteres a la vez ásperos y candorosos, primarios y valientes, de estos hombres que como nuestro Martín Fierro no imaginan más destino ni más misión que la de recorrer a caballo ese inmenso sertón, mostrencos, tierras de nadie, algo así como nuestras pampas, ganándose la vida a punta de facón o de revólver, luchando sin saber muy bien por qué, simplemente porque la guerra es la carrera del hombre instintivo. Desinteresados y nómades. Riobaldo y sus compañeros ni siquiera aceptan ser jefes cuando el jefe moribundo los designa. Desconocen la envidia, la caladad y la ambición. Serían santos si no fueran criminales, inocentemente, como lo son los salvajes.

No cabe duda de que la literatura latinoamericana actual puede enorgullecerse de Guimarães Rosa como de Carlos Fuentes y de varios de nuestros compatriotas. Con recursos menos fáciles que Vargas Llosa, sin escena obscena ni escatológica, este gran novelista brasileño escribe un libro como quien pinta: marañas, selvas, malezas, escenas guerreras o ecológicas, hombres, caballos, ríos llamados veredas, nos envuelven en la vegetación tropical del Brasil, se entrelazan en estas páginas en una rica sucesión de paisajes y de vida.

El estilo que sólo podemos apreciar a través de la vigorosa traducción de Angel Crespo, es tan personal y tan adecuado a los personajes que crea por sí mismo un nuevo ritmo literario. Por esto, pese a nuestro deseo de no repetir lo ya dicho por otros, debemos aceptar la comparación con *Ulyses*, de Joyce, pues no creo que a nadie pueda ocurrírsele otra más acertada.

No es arriesgado afirmar que *Gran Sertón: Veredas* quedará entre las obras inmortales de nuestra América y será un testimonio de las regiones menos conocidas de Brasil y de los yagunzos en el interior de Minas Geraes, así como “Pago Chico” y “Don Segundo Sombra” serán las imágenes inmortales de nuestras aldeas y de nuestro campo.

Silvina Bllrich

“MARINO Moretti –ha dicho Francesco Flora- alcanza en la novela y en el cuento su cualidades más genuinas en lo que respecta a elevación de arte; pero ya está entero en los versos y con toda su sinceridad”. La editorial Mondadori. En su colección *Classici Contemporanei Italiani* ha publicado *Tutte le poesie seguite da tre idilli in prosa*, de este autor, nascido en Cescnatico en 1935. Junto con Guido Gozzano y Sergio Corazzini, entre otros, forma el grupo de los poetas “crepusculares”, cultores de los temas cotidianos y del tono sosegado. El volumen de Mondadori es el quinto de las obras de Moretti; contiene tres idilios en prosa: “L’isola dell’amore, la casa del Santo Sangue e Il Romanzo della mamma; el inhallable libro inicial del poeta, *Fraternità* (1905) y una colección inédita: *Diario senza date*, noventa y ocho composiciones poéticas, algunas muy recientes, además, claro está, de la restante producción poética. En 1959 le fue otorgado el premio Viareggio.

Entre las distinciones literarias francesas figura el Prix interallié, que el año pasado señaló la obra de Kléber Haedens, nacido en Equeurdreville (Manche) en 1913 y autor de obra narrativas y de critica. Entre las primeras: *Ecole des parents* (1937); *Magnolia Jules* (1938), *Une jeune serpente* (1940), *Adieu à la rose*(1945), *Salut au Kentucky*(1947); entre las segundas: *Paradoxe sur le romane*, *Histoire de la littérature française*. Su novela *L’été finit sous les tilleuls* le ha granjeado el Interallié.

La Biblioteca Formentor ha incorporado a sus publicaciones *Gran Sertón: veredas*, novela de João Guimarães Rosa, considerado como el escritor más sobresaliente del Brasil. “Como lo han señalado ya los mejores críticos brasileños –apunta Emir Rodriguez Monegal-, *Gran Sertón: veredas*, se parece en muchos aspectos a las novelas de caballeria que cierran la Edad Media Ibérica: esa ficción epica de los infatigables cabaleros andantes que cervantes parodió en el Quijote”. Angel Crespo es el autor de la traducción que has suscitado el elogio de Guimarães Rosa al punto de expresar: “Debí haberla escrito en español; es una lengua más fuerte, más adecuada para el tema”.

Conrado Blanco, director de los premios alforjas para la poesía ha anunciado en Madrid la fundación de una ciudad de los poetas, que será construida en las afueras de la capital española. Constará de ocho mil departamentos, un teatro, un dispensario, la sede de una revista y de un diario. En la entrada de las casas, en los ascensores y en la esquina de cada calle habrá

mosaicos conversos celebres. Las calles llevarán nombres de poetas españoles y latinoamericanos y el conjunto tendrá como patronos a Santa Teresa y san Juan de la Cruz. Para ser ciudadano habrá que triunfar en los juegos florales de la original ciudad de los poetas.

El 27 de diciembre del año pasado cumplió setenta años el gran escritor alemán Carl Zuckmayer. De él acaba de publicarse *Als war ein Stuck von mir* (verso de una canción popular alemana), obra autobiográfica que lleva como subtítulo *Horas de amistad*, pues el libro evoca amistades y encuentros que vuelven a la memoria. Recuerda a Gerhart Hauptmann. A Bertolt Brecht y a Max Frisch eminentes figuras del teatro contemporáneo. *Als war ein Stuck von mir* ha sido editado por la S. Fischer Verlag, de Francfort.

T7 LA NACION, Domingo 30 de abril de 1967, *Guimarães Rosa, un renovado*

BRASIL emprende una conquista literaria a través de João Guimarães Rosa –escritor, diplomático, médico, hombre de sociedad-; autor de *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande Sertão: veredas* y *Primeiras histórias*, sucesos todos en la literatura de su país, es uno de los pocos escritores latinoamericanos cuyo nombre y producción son bien conocidos en Europa y los Estados Unidos.

Autor regionalista, él presenta en sus libros el contenido universal y humano capaz de prender al lector desde el primer momento... siempre que su lector haya vencido las dificultades de una primera lectura.

## HACIA LA COMPRESION DE UN FENOMENO

La literatura brasileña tiene en la novela regionalista algunos de sus valores positivos; toda una generación (y a ella pertenecen muchos de los mejores escritores actuales del Brasil) ha fijado con restos de influencia naturalista las miserias de las poblaciones rurales de la patria, retratando una sociedad en todos sus problemas, y estudiando la psicología de los hombres del interior con sus preocupaciones en las ciudades en formación y los conflictos resultantes de una convivencia liberada de convencionalismos. Son esos escritores los primeros sociólogos que tuvo el Brasil, los que tomaron contacto con los problemas derivados de las terribles sequías nordestinas, origen de la diáspora cearense y semilla de la emigración masiva que procura sobrevivir junto a la riqueza de los cafetales sureños o el cacao bahiano.

Para muchos escritores el regionalismo es una especie de tabla de salvación, a la que pueden asirse para disimular fallas de su capacidad creadora, y es esta circunstancia lo que ha divorciado hasta hace muy poco a una parte del público lector de los cultores del género; éste fue uno de los riesgos corridos por Guimarães Rosa cuando se dio a la tarea de escribir ese importante, difícil, pero también admirable libro con el que llegó hasta el lector en plan de conquista, Sagarana. Para comprenderlo es necesario interiorizarse del sentido, el contenido y la forma expresiva de los relatos que le dan forma, como vehículo para identificarnos con los temas y el estilo de este escritor que hoy comparte, junto con Jorge Amado, la predilección del público de su país. Los nueve relatos que forman el volumen continúan la gran tradición del “arte de contar”, dentro de un género peculiar que para el autor es la novela más que el cuento; de ahí que la mayoría de las narraciones reunidas en este libro sean novelas, historias y anécdotas independientes de la línea central pero construidas como parte de un todo orgánico que surge lentamente, animado con inteligencia y como si fuese espontánea su difícil elaboración de la obra, hecha con gran realismo, por observación directa, y no raramente con una ironía que humaniza los personajes mientras la acción se agiganta por vía de la tensión constante y progresiva.

Sus relatos tienen, todos, un fondo trágico: desánimo, resentimiento, el odio, la venganza – ésta, una constante firme en la producción de Guimarães Rosa –, el peso de la fatalidad cerrada a todo recurso para la reacción; pero son relatos en los que media la inesperada “salida literaria” llena de vigor y de talento literario. Temas... hombres... pasiones ¡nada! Todo esto suena a pretexto para que el autor pueda ofrecernos la atmósfera del clima humano y físico de una región sorprendente y de una psicología casi como si él se colocase a la distancia primero, y luego de frente a sus criaturas para poder obtener mejor perspectiva.

## **ANTE LA BARRERA DE UNA DECADA**

Con la aparición de Sagarana, Guimarães Rosa dotaba a las letras de su país de un libro rico en contenidos y significaciones, donde la expresión verbal cobra inusitada importancia; se presentaba ante la crítica y el público como un conocedor de la riqueza del vocabulario sin por eso detenerse en la simple colección de palabras, y nos iniciaba en la bella aventura de una lectura distinta.

Diez años después, apareció su segundo libro, *Corpo de baile*, suerte de zambullida en el universo, construido con siete historias que definen la personalidad literaria de este singular

autor, capaz de levantar abismos en las almas primitivas de los campesinos de su pueblo, de abrirlos a los más extraños raciocinios y lanzarlos a los impulsos vagos, las premoniciones y creencias que buscan su “punta de lanza” en nuestro siglo, desde un trampolín de centurias; son almas de Guimarães Rosa rescata de la rutina, las torna permeables al milagro y las obliga a enfrentar la catarsis del dolor, el amor o la muerte.

El escritor desciende al fondo de estos hombres, hace pie en sus miedos atávicos, investiga su sed de amor, trabaja con ese raro material que es el horror a la soledad, sus esfuerzos para asegurar el pasado o dirigir el futuro: sirvientes, locos, mendigos, prostitutas, valentones a sueldo, vaqueros, forman ese cuerpo de baile de un teatro – el mundo – donde no existe separación entre el escenario y la platea, y donde el autor se identifica con personajes y lectores a través de una idéntica amplitud contemplativa del mundo y del hombre. ¿Por qué pasó tanto tiempo entre uno y otro libro? Insensible a conveniencias editoriales, Guimarães Rosa no quemó etapas de preparación y elaboración para correr al encuentro del público, sino que se tomó su tiempo convencido de la necesidad de resguardar la unidad esencial de su producción.

...Quizá como una forma de seleccionar a su público.

En *Corpo de baile*, Guimarães Rosa juega con la riqueza de la lengua minera que tanto reproduce como enriquece con el hallazgo de tendencias sintácticas del pueblo, hasta obtener una lengua propia y de infinitas matizaciones, de un sensualismo juguetón: mezcla personal e inimitable de artificio y espontaneidad, de dureza y suave ironía, de dura realidad e irrealdad suspendida del hilo misterioso de la superstición.

## **EL GRAN RENOVADOR**

Indiscutiblemente este escritor ha sido el gran renovador de la moderna literatura brasileña, al dar carácter universal a los conflictos regionales; y esto se comprende con la lectura de *Grande Sertão: veredas*. Luego de rutas convergentes las anécdotas se reencuentran en una misma línea de acción, y la aparente oscuridad de los símbolos cobra valor, significación y presagio. En torno de un mito universal –el pacto con el diablo- edifica una obra de valor también universal, pero con elementos indígenas y donde su Riobaldo no es otra cosa que un Fausto campesino; con audacias de construcción, y contenido filosófico obtiene que lo sobrenatural jamás choque con el realismo psicológico, y así con estos elementos, el libro se convierte en un hecho real y mágico sin precedentes en la literatura del Brasil.

Entre los relatos que sabemos al ingenio y sensibilidad de Guimarães Rosa tres me parecen los más logrados por su unidad de acción, la firmeza de la técnica narrativa y el carácter de fantasía poética cuanto de severo ensayo social (...y algo creo poder opinar, yo, que he sido varias veces su traductora): “Una historias de amor”, donde se acentúa su línea simbólica, perpetuándose la acción en dos planos: “Buriti”, la historia contada por un visitante, y luego por una de sus protagonistas, también manejada en dos planos que permiten al tema ganar en plasticidad, y “La historia de Lélío y Lina”, una aventura inverosímil, donde lo absurdo y lo grotesco alcanzan tonos y ritmos de serena naturalidad.

Cronista seguro de su pueblo y cantor de una *Ilíada* nacional abonada con sentido y valores permanentes y universales, Guimarães Rosa se convirtió en un cumplido sociólogo que, no por su gran aliento es visceralmente el gran narrador regional, pero también abierto al mundo de adentro y de afuera del Brasil.