UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

TATIANA LIMA FARIA

**INTERSECÇÃO ENTRE MERCADO EDITORIAL E PESQUISA
ACADÊMICA: ANÁLISE DA COLEÇÃO *VEREDA BRASIL***

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

**INTERSECÇÃO ENTRE MERCADO EDITORIAL E PESQUISA
ACADÊMICA: ANÁLISE DA COLEÇÃO *VEREDA BRASIL***

Tatiana Lima Faria

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação CAPES.

Orientadora: Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz.

Versão Corrigida

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

FF219i Faria, Tatiana Lima
Intersecção entre mercado editorial e pesquisa
acadêmica: análise da coleção Vereda Brasil /
Tatiana Lima Faria ; orientadora Idália Morejón
Arnaiz. - São Paulo, 2016.
197 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras
Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. mercado editorial. 2. pesquisa acadêmica.
3. recepção. 4. paratextos editoriais. 5.
materialidade do livro. I. Arnaiz, Idália
Morejón, orient. II. Título.

FARIA, Tatiana Lima.

Intersecção entre mercado editorial e pesquisa acadêmica: análise da coleção *Vereda Brasil*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação CAPES.

Aprovado em: ----/----/----

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais, Ana Maria e Armindo,
que mesmo sem saber e, talvez, sem querer,
inscreveram em mim o melhor dos desejos e
a maior das ambições: ser livre.*

AGRADECIMENTOS

Talvez por estudar paratextos editoriais sempre soube que os Agradecimentos não seriam anexos quaisquer, pois aqui se materializariam parte importante da dissertação; ao inscrever, nome a nome, os que passaram por minha vida nesses 3 anos e 6 meses, deixando contribuições, afetivas e intelectuais, sem as quais a dissertação, e eu mesma, não seríamos iguais.

Negando os impulsos sincrônicos que tanto apresento, e defendo, ao longo dos próximos capítulos, começarei diacronicamente: aos meus avós José, Celia e Agostinha, agradeço por serem a base e o esteio do que me é, sem dúvidas, valor fundamental: a família. Junto a eles, não posso deixar de agradecer aos meus primos, tios e tias, em especial à tia Crodinha, à Maricota, à tia Lulu e ao Oscar, que tanto me incentivaram. À Lu agradeço o afeto e as marmitas. Aos meus irmãos, Rodrigo e Lucas, agradeço a reciprocidade e a paciência de quem cresceu sob a mesma casa e os meus pais. Aos meus pais, Ana Maria e Armindo, agradeço, sobretudo, o amor e a compreensão, por tentarem me amar tal qual sou.

À Idalia Morejón agradeço a acolhida e a oportunidade de conviver e aprender tanto & sempre. Ao Sidney Rocha agradeço por reiterar em cada gesto e palavra o que é essência e essencial: a Vida e a Amizade. Ao Samuel Leon, por me cunhar pupila e amiga. A vocês três, nunca haverá agradecimento que baste, pois também são parte do que me tornei e, em cada livro, tradução, aula, evento e titulação que eu vier a escrever, dar ou obter, haverá, também, uma parte de vocês.

Aos companheiros do Programa de Pós-graduação, Amanda Luiza e Vitor Kawakami, cujas admiração e cumplicidade espero levar pelo resto da vida. À Edite e ao Júnior agradeço pelos auxílios burocráticos. Agradeço aos professores do Departamento de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, que talvez nem saibam o quanto contribuíram para estes escritos; em especial à Laura Hosiasson, por cultivar a docência e a pesquisa como um ato de generosidade, ao Pablo Gasparini pelo convívio e pelos aprendizados durante o período em que fui Representante Discente, à Adriana Kanzepolsky e à Ana Cecília Olmos, pelos excelentes cursos ministrados durante a graduação, e ao Adrián Fanjul pelas lições de língua, linguagem e ética docente. À CAPES, pela bolsa concedida no Brasil e pelo *Estagio de Misiones CAPG*, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Aos professores com os quais tanto aprendi na minha estadia em Córdoba e arredores: Cecilia Pacella, Silvio Mattoni, Romina Grana, Gabriel Giorgi, Mario Cámara, Fernando

Degiovanni, Raúl Antelo, Roxana Patiño e Gustavo Sorá. Aos amigos que fiz nesse período e que levo para toda a vida: Luisa Domínguez, Sofia de Mauro, Juan Revol, Ignacio Montoya e Anuar Cichero. À Florencia Garramuño, ao Gonzalo Aguilar e à Maria Fernanda Pampín, pelas entrevistas e materiais concedidos ao longo da pesquisa. À Cristina Fagmann, por me fazer chegar às primeiras edições de *Vidas secas* e *Escritos antropófagos*. Ao Thiago Mio Salla, pela leitura e considerações feitas a partir do Relatório de Qualificação.

À tríade cartonera, com a qual tanto aprendi e pude exercitar reflexões sobre o livro e o mercado editorial: Malha Fina Cartonera, La Sofía Cartonera e Mariposa Cartonera. Agradeço aos parceiros de trabalho Wellington de Melo, Patrícia Cruz Lima, Bruno Zeni, Iara Pierro de Camargo, Mariana Costa Mendes, Chayenne Mubarak, Cristiane Gomes, Pacelli Dias, Caroline Costa Pereira e Ellen Maria Vasconcelos. Aos autores que pude editar nesses trabalhos Cristhiano Aguiar, Alberto Martins, Fabrício Corsaletti, Veronica Stigger, Julián Fuks, Juliano Garcia Pessanha, Heitor Ferraz Melo e Fabiano Calixto. Aos meus companheiros de trabalho e alunos do NELE, em especial às turmas de 2016, que acompanharam os últimos escritos desta pesquisa.

Aos amigos de hoje e sempre. À Caroline Micaelia e à Larissa Pavoni, agradeço pela cumplicidade em todas as fases. À Carol, agradeço, também, pela ajuda na padronização & na formatação deste texto, com a certeza de que *haverá* muitos mais trabalhos compartilhados, aos quais *se somarão* ainda mais afeto e admiração *para com* ela. Ao Acauam Oliveira, por tudo que viu, ouviu e não contou a ninguém, ao Rafael Frate, por sempre se reinventar e muito me inspirar, ao Márcio Mauá, por me acudir nas horas difíceis e saber festejar nas mais fáceis. Ao Victor Mendes, agradeço por todo o amor compartilhado, que tanto me ensinou, me fez bem e me fez crescer.

Aos também amigos, Adriano Skoda, agradeço generosidade e anarquia; à Isabel Soares, agradeço por ter-me sido exemplo de mulher forte e decidida; à Márcia Mendes, agradeço por poder ter convivido com a mãe-mulher mais firme e doce que pude conhecer; ao Danilo Moura, agradeço pelas lições sobre convivência e tolerância, que levarei para a vida; à Paola Albano, agradeço por me fazer apresentar a mim mesma minha voz; ao Luiz Enrique Vieira, agradeço as conversas sobre nossos futuros; à Marta Kawano, agradeço por mostrar-me que há vida sensível na academia e que ela, muitas vezes, está onde menos esperamos; à Silvia Martins, agradeço por crer tanto no ensino público. Ao Lincoln e ao Fernando, por me inspirarem confiança e me ajudarem a reestabelecer o amor próprio nessa reta final.

RESUMO

FARIA, Tatiana Lima. *Intersecção entre mercado editorial e pesquisa acadêmica: análise da coleção Vereda Brasil*. 2016. 197 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

É fato que o livro mudou a forma de organização e transmissão do pensamento e conhecimento ao longo dos séculos, como também é de saber notório que, desde o surgimento da imprensa, seus modos de feitura e circulação se alteraram consideravelmente, passando a interferir na produção artística e intelectual dos escritores. Tomando o livro como objeto central, este trabalho pretende refletir sobre como a composição editorial carrega sentidos anteriores à própria compreensão e leitura do texto; sentidos evidenciados pelos elementos paratextuais que compõem a edição, tais como capa, nome do livro, autoria da obra, *release* e textos complementares. Para tanto, partiu-se do contexto de recepção da literatura brasileira na Argentina nos anos 2000, no qual se observou o surgimento da coleção *Vereda Brasil* (**Ediciones Corregidor**), publicada em uma editora privada cujo contexto de fundação associa-se ao trabalho docente empreendido por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar na cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires. A partir da análise dos paratextos dos dois primeiros exemplares que compunham a referida coleção, uma seleta de textos de Oswald de Andrade intitulada *Escritos antropófagos* e o romance de Graciliano Ramos, *Vidas secas*, nota-se que tais construções textuais evidenciam tanto o contexto fundacional da coleção, vinculado à cátedra de dita universidade, quanto as premissas do mercado editorial independente argentino, como a segmentação do público e as restrições econômicas para a publicação do livro, aspectos que fazem com que este projeto editorial seja caracterizado pela intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE: mercado editorial, pesquisa acadêmica, recepção da literatura brasileira na Argentina, paratextos editoriais, materialidade do livro.

ABSTRACT

FARIA, Tatiana Lima. *Intersection between publishing market and academic research: an analysis of the collection Vereda Brasil*. 2016. 197 p. Master's Dissertation – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo.

It is a fact that the book has changed the manners of organization and transmission of thought and knowledge through the last centuries, just as it is well known that, ever since the emergence of press, the means of making and making circulate books have altered considerably, starting to interfere writer's artistic and intellectual production. Taking the book as a central object, this work intends to think about how the editorial composition carries older senses than the understanding and reading of a text themselves; aspects highlighted by the paratextual elements which are a part of the edition process, such as cover, title, authorship, release and complementary texts. Therefore, the departure of this Dissertation takes place on the paradigm of Brazilian Literature's reception in Argentina during the 2000s, from when comes out the collection *Vereda Brasil* (**Ediciones Corregidor**), released by a private publishing house whose founding context is associated with Florencia Garramuño and Gonzalo Aguilar's teaching posts on the Brazilian and Portuguese Literature area at Universidad de Buenos Aires. Based on an analysis of the para-texts found in its first two copies, a select of Oswald de Andrade's works named *Escritos antropófagos* and Graciliano Ramos's novel *Vidas secas*, it is possible to verify that such textual constructions evidence not only the foundation circumstances of the referred collection, bounded to that University's teaching posts, but also the premises of Argentinian's independent publishing market, without mentioning its public's segmentation and economic restrictions when it comes to the production process of a book – characteristics responsible for making it a publishing project distinguished by the intersection of publishing market and academic research.

KEY-WORDS: publishing market, academic research, Brazilian Literature's reception in Argentina, editorial para-texts, materiality of book.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
 I. GENEALOGIAS LATINO-AMERICANAS: PANORAMA DE PUBLICAÇÕES DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DE 1930 E A SINGULARIDADE DE VEREDA BRASIL.....	16
1. Os anos 1930 e 1940: um breve panorama da recepção da literatura brasileira na Argentina	18
2. Revista <i>Brasil/Cultura</i>	24
3. A Biblioteca Ayacucho: integração do Brasil à América Latina	27
4. <i>Vereda Brasil</i>	32
 II. ESCRITOS ANTROPÓFAGOS	49
1. Primeira edição de <i>Escritos antropófagos</i> : breves considerações.....	51
2. Cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa e o ensino de <i>Escritos antropófagos</i> , de Oswald de Andrade	53
3. Análise dos paratextos externos	55
3.1 Os títulos e os nomes de <i>Escritos antropófagos</i>	56
3.2 A construção da autoria através da capa	59
3.3 A contracapa.....	61
4. Análise dos paratextos internos.....	63
4.1 Cronologia & posfácio: dois textos de Aguilar e Laera	66
4.2 Construção de um tema: a antropofagia	69
4.3 Dimensões do público e do privado na edição de <i>Escritos antropófagos</i>	72
4.4 O manifesto: incorporação do Brasil e da América Latina na edição de <i>Corregidor</i> . 75	
 III. VIDAS SECAS	79
1. As edições de <i>Vidas secas</i> : reconfiguração crítica a partir da análise dos contextos de publicação	81
2. Construção de autoria: Florencia Garramuño & Gonzalo Aguilar	89
2.1 Programa da cátedra: análise das mudanças de perspectivas teóricas empreendidas na publicação de <i>Vereda Brasil</i>	91
3. Análise dos paratextos externos	92

3.1 A capa.....	92
3.2 Análise da contracapa.....	95
4. Os paratextos internos	96
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 110
 APÊNDICES	 112
1. Entrevistas realizadas com os organizadores da coleção <i>Vereda Brasil</i>	112
1.1 Entrevista com Florencia Garramuño, realizada em julho de 2014	112
1.2 Entrevista com Gonzalo Aguilar, realizada em julho de 2014.....	124
1.3 Entrevista com María Fernanda Pampín (Editorial Corregidor), realizada em outubro de 2015	141
2. Programa da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires	152
2.1 Programa de 2001.....	152
2.2 Programa de 2002.....	163
3. Capas das edições estudadas da coleção <i>Vereda Brasil</i>	173
3.1 Capa <i>Escritos antropófagos</i>	174
3.2 Capa <i>Vidas secas</i>	175
4. Carta de Gonzalo Aguilar a Celso Lafer	175
5. Postulação para o programa da Biblioteca Nacional do Brasil para o financiamento da publicação de <i>Teatro</i>, de Bernardo de Carvalho	177
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 186

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo dessa dissertação é demonstrar como ocorre a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica a partir da análise da coleção de literatura brasileira publicada na Argentina, *Vereda Brasil*, de **Ediciones Corregidor**. Esta coleção surge nos anos 2000 em decorrência da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires¹, quando Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar eram docentes. Devido à escassez de edições atualizadas de literatura brasileira, Maria Fernanda Pampín, editora de **Corregidor**, convida os então professores da mencionada disciplina para coordenarem a coleção, com o intuito de publicarem obras que serviriam de suporte didático aos seus alunos. Soma-se ao seu contexto fundatório o fato de ser uma coleção existente há quinze anos, na qual foram publicados cerca de 30 volumes, tornando-se o projeto editorial em torno da literatura brasileira existente na América Latina mais longo, o que comprova sua importância e interesse no presente estudo.

Para analisar de forma mais satisfatória a coleção *Vereda Brasil*, no primeiro capítulo, comentaremos brevemente o panorama de publicações em torno da literatura brasileira existentes na América Latina, com o intuito de demonstrar como a singularidade do projeto editorial de que nos ocuparemos reside na interface entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica. Para isso, foram tomados os únicos projetos que apresentam certa periodização na publicação da literatura brasileira, como as coleções *La biblioteca de novelistas brasileños* e *La biblioteca de autores brasileños traducidos al español*, publicadas entre os anos 1930 e 1950, na Argentina; a Revista *Brasil/Cultura*, publicada entre os anos 1970 e 1980, pela Embajada del Brasil en Buenos Aires e a *Biblioteca Ayacucho*, financiada pelo governo venezuelano, dirigida por Ángel Rama e Oscar Rodríguez Ortiz. Neste capítulo, foram imprescindíveis os estudos de Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil* (2003), e *Los textos de la patria* (2010), de Fernando Degiovanni.

Para melhor compreender o mercado editorial argentino e a atuação de **Corregidor** nesse cenário, analisamos detidamente seu catálogo e notamos que a fundação de *Vereda Brasil* mudou expressivamente a atuação da editora, que passou a segmentar a publicação de seus

¹ A disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires é um curso optativo dentro da grade dos estudantes de Letras e pertence ao Departamento de Literaturas Estrangeiras. O curso não exige conhecimento da língua portuguesa e, por isso, os livros estudados devem ter traduções ao espanhol. Atualmente, é um dos cursos com maior número de inscritos dentre as disciplinas optativas, com uma média de 300 alunos inscritos por semestre.

livros em coleções literárias. Porém, não foi apenas o catálogo de **Corregidor** que sofreu alterações com a criação de *Vereda Brasil*, uma vez que nos anos subsequentes à sua existência vemos um aumento na publicação de literatura brasileira em outros selos editoriais de mesmo perfil.

A mudança de tal cenário deve-se, em parte, à política pública de incentivo à tradução e publicação de literatura brasileira, realizada pelo Programa da Biblioteca Nacional, criado a partir de 2006. Contudo, tal projeto governamental não teria tanto êxito se não tivesse existido *Vereda Brasil* anteriormente, posto que a coleção organizou o público interessado em literatura brasileira, bem como os críticos literários e tradutores aptos a realizarem os trabalhos em questão. Essa proposição se confirma a partir da observação de que outras editoras argentinas também seguiram a proposta editorial de **Corregidor** para a publicação da literatura brasileira, com edições que contêm prólogos e textos críticos, nas quais, muitas vezes, os próprios organizadores da coleção atuavam. Dessa forma, foi possível notar a importância de **Corregidor** para a construção de certa tradição literária brasileira na Argentina, abrindo-nos para a hipótese da formação de um *sistema literário*, tal qual proposto por Antonio Candido na *Formação da Literatura brasileira* (1959), constituído por um *mecanismo transmissor*, um *conjunto de receptores* e um *conjunto de produtores*, a serem analisados nos três capítulos da dissertação.

A exequidade de estudos sobre o tema nos encaminhou a pensar que a intersecção entre o universo acadêmico e o mercadológico se evidenciavam tanto na origem de *Vereda Brasil*, quanto na materialidade dos livros que a compunham, isto é, nas composições gráficas e paratextuais de seus exemplares, que incluem prólogos, prefácios, posfácios, entre outros apêndices críticos. Devido a isso, optamos por nos à análise dos exemplares fundacionais de *Vereda Brasil: Escritos antropófagos*, seleta de textos de Oswald de Andrade, traduzida e organizada por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, traduzido e prologado por Florencia Garramuño, apresentados nos capítulos dois e três desta dissertação, respectivamente. O fato de essas obras terem sido publicadas anteriormente em outras editoras possibilitou-nos a comparação dos enquadramentos críticos colocados nas outras edições e daqueles encontrados a partir da publicação em *Vereda Brasil*. Para a análise de tais exemplares foram essenciais os estudos de Gerárd Genette, publicado em *Paratextos Editoriais* (2009) e de Michel Melot, publicado em *Livro*, (2006), cujo enfoque é a reflexão sobre a constituição física e material do livro.

Por se tratar de uma área de estudo bastante insipiente, foi necessário realizar uma abordagem mais empírica, baseada em entrevistas, análise de documentos sobre as edições e buscas de arquivo para a apreciação e compreensão da dimensão mercadológica da literatura brasileira na Argentina, para assim notar a importância da coleção nesse processo. Todos esses materiais estão apresentados nos apêndices da dissertação, para a consulta de futuros pesquisadores que se interessem pelo o tema. Espera-se que o presente estudo possa contribuir com outras pesquisas que analisem os aspectos materiais do livro, como também a manifesta intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, campo de estudo que ainda está por ser desenvolvido no Brasil e que seguramente contribuirá para reflexões sobre o papel da crítica literária, do mercado editorial, das pesquisas acadêmicas e do próprio livro na contemporaneidade.

CAPÍTULO I

GENEALOGIAS LATINO-AMERICANAS: PANORAMA DE PUBLICAÇÕES DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DE 1930 E A SINGULARIDADE DE *VEREDA BRASIL*

Este capítulo reflete não somente sobre os contextos das publicações de literatura brasileira circulantes na Argentina a partir de 1930, como também sobre a busca por um objeto de estudo e por um método de análise a partir da documentação e da conscientização no tocante a este panorama. Dividido em quatro seções, ele tem como intuito documentar, ainda que breve e superficialmente, os quatro momentos da recepção da literatura brasileira nos quais se observou certa periodização de publicações, caracterizados por serem projetos editoriais construídos em torno da publicação da literatura brasileira. Procurou-se estabelecer certa cronologia entre os projetos, com o objetivo de apontar o modo como essas publicações refletem o contexto histórico, social e político tanto do Brasil quanto da Argentina.

O primeiro momento ao qual nos atemos foi aquele entre os anos 1930 e 1950, quando surgiram as coleções, *La biblioteca de novelistas brasileños*, editada por **Claridad**, e *Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano*, financiada pelo governo argentino. Já com respeito aos anos 1970 e 1980, analisaremos a Revista *Brasil/Cultura* (1974) e a *Biblioteca Ayacucho*, únicos projetos editoriais em que encontramos certa sistematização da literatura brasileira – ou ao menos de sua presença na Argentina e na América Latina – neste período.

Ainda que o primeiro objeto, uma revista literária financiada pela Embaixada do Brasil na Argentina, não possa ser caracterizado como um projeto editorial construído em torno do livro, consideramos importante registrar tal material, já que durante nossas pesquisas de arquivo não foi encontrado nem mesmo um único estudo referente à revista, a qual, entretanto, como será possível notar ao longo desta seção, parece ser um documento importante para entender a posição oficialista das embaixadas com relação ao panorama cultural latino-americano durante os períodos das ditaduras militares no Brasil e na Argentina.

No que concerne a inclusão da *Biblioteca Ayacucho*, fundada pelo governo venezuelano, consideramos que mesmo não estando alocada em território argentino, por ter como um de seus diretores Ángel Rama, importante intelectual uruguaio, sua circulação se deu na Argentina, perspectiva que se comprovará a partir da análise de *Vereda Brasil*, coleção de literatura brasileira editada por **Ediciones Corregidor**, cujas primeiras publicações se inter-relacionam com as da *Biblioteca Ayacucho*.

O estudo desses três projetos editoriais nos fez, primeiramente, ganhar consciência sobre as dinâmicas do mercado editorial argentino e, em segundo lugar, tomar dimensão da importância de um projeto editorial como *Vereda Brasil*, que ao longo de 15 anos publicou cerca de 30 volumes de literatura brasileira. Já seu contexto de fundação, muito vinculado à cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, fez com que nos indagássemos sobre a importância da universidade para as editoras independentes de pequeno e médio porte da Argentina, contribuindo, assim, para a construção de nossa hipótese de análise: a de que *Vereda Brasil* se caracteriza como uma coleção fruto da intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica.

Durante a análise das edições que compõem o catálogo da coleção, notou-se que essa hipótese não se inscrevia somente em sua fundação, mas também através dos aspectos materiais que a constituíam, isto é, disposição de capa, contracapa, inclusão de textos complementares e críticos em seus exemplares, entre outros aspectos vinculados ao universo paratextual das edições. Ativemos-nos à análise dos dois primeiros volumes, *Escritos antropófagos*, seleta de textos de Oswald de Andrade, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, tendo como perspectiva, através da análise de seus paratextos, o vínculo entre o âmbito acadêmico e o mercadológico, existente nos livros de *Vereda Brasil*.

Como se verá neste capítulo, no entanto, *Vereda Brasil* não é o único empreendimento editorial argentino a publicar literatura brasileira, uma vez que desde os anos 2000 percebe-se um aumento considerável nas publicações deste tipo, motivados tanto por iniciativas governamentais de financiamento à tradução, quanto pela abertura do mercado para a recepção da literatura brasileira a partir do projeto de **Corregidor**. Dessa forma, nos permitimos indagar se através desse contexto poderia estar se formando uma espécie de tradição literária brasileira construída sob matrizes e perspectivas argentinas. Foi a partir dessa indagação que somamos à análise paratextual o conceito de *sistema literário* desenvolvido por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, cuja tríade que o constitui compõe-se por

um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (1959: 25, grifo nosso)

É válido destacar que tal perspectiva apenas auxiliará nossa análise, uma vez que, pela falta de distanciamento temporal, não consideramos ser possível afirmar, como também provar, tal proposição. Ainda assim, consideramos importante apontar essas especulações, a serem

desenvolvidas, talvez, em trabalhos futuros. Iniciaremos a primeira seção do capítulo apresentando o projeto de Benjamín de Garay, um dos mais importantes interlocutores argentinos nos anos 1930 para a literatura brasileira no período.

1. Os anos 1930 e 1940: um breve panorama da recepção da literatura brasileira na Argentina

Nesta seção, abordaremos dois dos primeiros projetos editoriais destinados à publicação da literatura brasileira na Argentina: *La biblioteca de novelistas brasileños*, iniciado em 1933 pela editora **Claridad** sob direção de Benjamín de Garay, e *La Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano*, fundada em 1937 pelo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. As informações e reflexões acerca desses projetos partem dos estudos de Gustavo Sorá, presentes em *Traducir el Brasil* (2003), nos quais o sociólogo e antropólogo analisa os mercados editoriais brasileiro e argentino a partir da análise dos livros de literatura brasileira editados na primeira metade do século XX.

Segundo Sorá, a publicação de autores brasileiros na Argentina, incluindo os mais diversos gêneros, não passava de dois títulos ao ano entre 1900 e 1920 e, a partir dos anos 1930 foram publicados em torno de dez títulos por ano. O aumento coincidiu com algumas mudanças estruturais do mercado editorial nos dois países, ocasionadas por políticas de integração latino-americana e pela fundação de instituições educacionais, como também de casas editoriais; ciscuntâncias diretamente vinculadas aos panoramas brasileiro e argentino no período.

Com respeito ao contexto brasileiro, nota-se que a literatura deste país começa a ser traduzida e a circular quando o mercado editorial local se profissionaliza. De acordo com Sorá (2003), isso ocorrerá a partir de três ações: a primeira delas refere-se à criação de instituições estatais que promoviam a literatura brasileira, tais como o (a) Instituto Nacional do Livro, (b) a fundação das primeiras universidades públicas e (c) a concepção do Anuário Brasileiro de Literatura (1937-1944), que era “*una publicación sin igual entre aquellas que desarrollaron acciones de unificación y valoración de la literatura brasileira*” (SORÁ, 2003: 25); a segunda, concerne a formação de casas editoriais capacitadas para a produção e a difusão do livro, como, por exemplo, a Companhia Editora Nacional de São Paulo, fundada em 1930, e a livraria e editora **José Olympio**, fundada em 1933; e a terceira, ligava-se à criação de coleções literárias no Brasil com os autores e obras nacionais mais representativos, entre as quais *Os romances da*

Bahia e Brasilianas, que tinham a função de “*tornar visible la unidad de una literatura nacional en busca de universalización*” (SORÁ, 2003: 27).

Quase a totalidade dos livros publicados pelas coleções argentinas destinadas à literatura brasileira foram editados pela **José Olympio**, como também parte do recorte realizado pelas coleções se propunha a construir um panorama de tipos sociais e regionais registrados em suas literaturas, movimento semelhante encontrado, por exemplo, nas coleções existentes no Brasil neste mesmo período, segmentadas por gênero e estados como as citadas por Sorá.

Já no caso argentino, a partir de 1915 o mercado editorial não apenas se profissionalizou, devido às imprensas e tipografias que se instalaram no país, como o livro começou a ocupar um lugar importante na disputa ideológica em torno dos símbolos nacionais presentes na cultura e na arte do país. Tal fenômeno pode ser observado pela fundação de coleções como *La biblioteca argentina*, dirigida por Ricardo Rojas, e *La cultura argentina*, coordenada por José Ingenieros, que publicaram, ao longo de uma década, mais de 150 títulos com tiragens aproximadas de 1 a 5 mil exemplares.

Esse panorama, extraído do estudo de Fernando Degiovanni sobre ambas as coleções, intitulado *Los textos de la patria* (2007), demonstra que as duas coleções idealizadas em consequência do Centenário de independência da Argentina eram o sintoma “*del comienzo de una verdadera guerra cultural por la definición simbólica de la nacionalidad...*” (DEGIOVANNI, 2007: 215), cujo principal intuito era ditar as bases de formação do cânone argentino, ou seja, estabelecer a tradição literária daquele período.

Entretanto, a tensão cultural entre ambas coleções ocorria porque partiam de diferentes visões sobre o que seria considerado exemplo de produção literária nacional. No caso de Rojas buscava-se “*ratificar el lugar histórico de la literatura como discurso privilegiado del canon, otorgándole una función decisiva en la educación de una elite destinada al ejercicio de la ciudadanía plena*” (DEGIOVANNI, 2007: 18); no de Ingenieros “[*se*] *apostarí por desarticular la alianza elitista entre currículum humanista y funcionarismo estatal.*” (DEGIOVANNI, 2007: 18). Ou seja, enquanto a primeira coleção propunha a formação de um cânone nacional, enfatizando, em termos críticos, o discurso literário e, quanto à prática editorial, fortalecendo as instituições normativas educacionais e estatais, tais como a escola primária, a secundária e a universidade; a segunda se preocupava em desarticular essas iniciativas, pois para Ingenieros a cultura nacional de um país não deveria estar representada

apenas por suas instituições, mas sim pelo povo que a produzia e que a consumia espontaneamente.

Um panorama como esse nos remete diretamente às proposições de Roger Chartier no que toca os meios cultural e editorial. Em *A História e a leitura do tempo* (2007), o autor comenta que a passagem de um texto em livro implica vários processos de produção, uma vez que o livro se constitui como um produto, e não apenas um mero suporte de ideias, pensamentos ou narrativas. Esses processos, que garantem a sua existência, no mercado editorial dar-se-ão por meio de variantes como o custo de impressão, o volume da tiragem e as estratégias de divulgação e distribuição. Ou seja, a publicação de um livro “*é um processo que implica, além do gesto da escritura, diferentes momentos, diferentes técnicas e diferentes intervenções.*” (CHARTIER, 2007: 4)

Com isso, para analisarmos a edição de um livro é necessário, também, olhar para o seu gesto fundador, isto é, para o projeto editorial do qual o livro faz parte. De acordo com Degiovanni, a coleção *La biblioteca argentina* surge para promover a reestruturação da educação argentina, considerada em risco por Rojas devido às ondas migratórias iniciadas no final do século XIX. Tal proposição começa a se perfilar em 1909 quando Rojas escreve um relatório a pedido do então Ministro de Justicia e Instrucción Pública da Argentina, Rómulo S. Naón, sobre o ensino naquele país, intulado de *La restauración nacionalista*. Como é possível notar, a coleção de Rojas, financiada pelo então governo e distribuída em instituições culturais e de ensino, foi idealizada com o intuito de representar a visão oficialista com respeito ao conceito de nação e identidade cultural, uma vez que, a partir da sua concepção, buscou-se estabelecer o que seria uma produção literária genuinamente argentina – proposta que tinha como intuito conter o pluralismo cultural do período, manifestado tanto por parte dos imigrantes europeus, quanto pelos representantes da cultura popular local.

A coleção de José Ingenieros, *La cultura argentina*, em outro sentido, partia de uma dinâmica editorial e comercial distinta da de Rojas. A coleção de Ingenieros não era financiada pelo Estado e sua existência não tinha qualquer vínculo ou relação com as reformas estatais e educacionais ocorridas no período, posto que sua dinâmica comercial dependia somente da venda dos livros. Dentre as práticas editoriais adotadas por Ingenieros estavam o fortalecimento da cadeia distributiva, que se consistiu na impressão de livros em grandes tiragens e a baixo custo, comercializados tanto em bancas de jornal quanto em livrarias. Além disso, havia também uma flexibilização e uma democratização de seu catálogo, uma vez que ele não se

restringia somente à publicação de um gênero literário específico, propondo-se, ao contrário, a construir um catálogo de humanidades mais abrangente, de forma que pudesse atender aos setores populares da Argentina.

Entretanto, essas coleções não deixaram consequências somente para a construção do cânone local, como também influenciaram a recepção de autores estrangeiros no país, pois, como dirá Sorá, tal contexto “*desequilibró las opciones de publicación de traducciones de literatura extranjera, a excepción de autores de gran difusión.*” (SORÁ, 2003: 101). Com isso, pode-se dizer que somente nos anos 1930 a literatura brasileira ganha certa periodicidade de publicação na Argentina; por consequência da formação tardia do seu mercado editorial interno, mas também em decorrência da hipernacionalização dos projetos editoriais no país.

A existência desses dois modelos editoriais, um financiado pelo governo e outro construído de forma autônoma, também ocorrerá entre os projetos editoriais voltados para a literatura brasileira, como veremos na coleção de **Claridad**, intitulada *La biblioteca de novelistas brasileños*, dirigida por Benjamín de Garay e na editada pelo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, cujo título é *La Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano*, coordenada por um comitê editorial composto por professores universitários.

Claridad foi um projeto editorial e cultural bastante relevante e importante para a Argentina no início dos anos 1920: foi fundada em torno do grupo literário Boedo, do qual participaram vários escritores da vanguarda argentina, dentre os quais Roberto Arlt. A editora tinha como slogan, como dirá Sorá, o lema sarmientino: “*Educar al soberano*”. Como prática editorial propunha “*la combinación entre criterios estético-políticos para la selección de títulos, altas tiradas, amplia difusión continental, larga durabilidad y estabilidad gráfica*” (SORÁ, 2003: 110). Vale destacar que a coleção *La biblioteca de novelistas brasileños* não foi a única iniciativa realizada por *Claridad* para a promoção da literatura brasileira, tendo em vista que desde 1930, a revista de mesmo nome publicava artigos sobre obras e autores brasileiros. Contudo, a editora, naquele período, junto com as publicações de autores brasileiros, também incluía escritores de outras regiões da América Latina, demonstrando que seu projeto editorial buscava integrar as produções artísticas, críticas e culturais do continente, e não apenas a do Brasil.

É interessante observar que a coleção propõe um recorte não apenas espacial como também de gênero literário, isto porque restringirá suas publicações a romances. No entanto, é interessante ressaltar que **Claridad** editou outros títulos e autores brasileiros fora os contidos

na mencionada coleção, uma vez que a editora publicou 24² obras, das quais oito³ faziam parte da coleção destinada a autores brasileiros. Isso demonstra que o projeto editorial dirigido por Benjamín de Garay ressaltava apenas algumas linhas críticas e escolas literárias específicas da literatura brasileira, e não uma mostra mais abrangente e plural como o seu título nos faz pensar.

No caso específico da coleção de Garay, pode-se dizer que ela se centrou num tipo de literatura que se produzia nos anos de 1930, descrita por Luis Bueno em *Uma História do Romance de 30* (2006) como “[...] *romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico.*” (BUENO, 2006: 19). Esse recorte crítico pode ser provado em vista da descrição de Sorá sobre os temas dos oito títulos da coleção: “*las sequías del nordeste, los buscadores de oro, la riqueza vegetal y medieval de Amazonia, la vida portuaria, las favelas cariocas.*” (SORÁ, 2003: 114), ou seja, uma seleta de romances cujo enfoque principal aparenta ser a apresentação de tipos sociais considerados como constitutivos do povo brasileiro, ou seja, apresentava uma leitura de viés costumbrista sobre a produção literária brasileira.

Essa leitura das produções literárias do modernismo brasileiro, proposta por Garay na coleção de **Claridad**, vai se manter em voga na Argentina por mais de uma década, como observaremos nas edições de literatura brasileira produzidas por outras casas editoriais, como, por exemplo, no *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1947 pela editora uruguaia **Futuro**, com tradução de Bernardo Kordon. Ou ainda, em outras publicações dirigidas por Raúl Navarro, reconhecido por ter traduzido obras de José Lins do Rego e Jorge Amado, além do *S. Berardo*, de Graciliano Ramos, sem êxitos na publicação, por existir já uma versão do mesmo romance publicada por Bernardo Kordon, na editora **Futuro**, como veremos no capítulo três da dissertação.

Não obstante, é válido destacar que a perduração da linha literária proposta pelo projeto editorial de **Claridad** ocorrerá não apenas na seleção das obras, mas também nos paratextos que compõem as edições, tais como prefácios, posfácios e glossários. Ou seja, elementos que evidenciam as escolhas críticas do organizador, uma vez que, como dirá Sorá, Garay e Navarro eram “[...] *traductores, prefaciadores, reseñadores, constelación que no deja*

² Entre as outras coleções em que apareciam autores brasileiros estavam: *La Biblioteca de obras famosas*, *La Biblioteca de Grandes Biografías*, *La Biblioteca de hombres e ideas*, entre outras.

³ Apesar dos esforços realizados na procura de informações sobre as obras publicadas nesta coleção não tivemos acesso a todos os títulos, embora saibamos que entre seus autores estavam Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, José Lins do Rego, Rachel de Queiróz e Jorge Amado.

dudas sobre su función de directores selectores o protagonistas de la introducción de tales autores en el escenario editorial local.” (SORÁ, 2003: 68).

A *biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano*, por sua vez, foi fundada em 1937 pelo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública da Argentina e coincidiu com a fundação de um projeto semelhante no Brasil, intitulado *Coleção Brasileira de Autores Argentinos*, idealizado pelo governo brasileiro do período. A coleção vigente na Argentina era distribuída gratuitamente e coordenada por uma Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Americana composta por uma série de professores universitários em exercício no país. Ambas as coleções, de carácter oficialista, faziam parte das estratégias de aproximação e construção de boas relações entre os governos dos dois países. Dentre as demais ações de integração do período destacam-se, também, o “*Convenio entre el Brasil y la República Argentina para la revisión de los textos de enseñanza de historia y geografía*” (SORÁ, 2003: 125) e o Plano Cultural, promovido pela Comisión Revisora, do qual uma das políticas de intercâmbio cultural propunha “*un acuerdo para la permuta de publicaciones*” (SORÁ, 2003: 126) entre Brasil e Argentina, sem contar uma série de outras medidas de incentivo ao intercâmbio cultural e ao turismo entre os dois países.

Ainda que nos faltem elementos para uma apreciação fidedigna no que concerne a recepção e influência de ambas as coleções no cenário argentino, é possível notar que elas possuíram propostas editoriais distintas. Se por um lado um projeto editorial como o da *Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano*, de distribuição massiva e gratuita em bibliotecas e escolas, deve ter estimulado o interesse pela literatura brasileira e influenciado sua difusão, sobretudo em espaços institucionais e de ensino, do outro, ela pode ter oferecido restrições quanto à formação do gosto e à produção de interesse nos leitores, já que a coleção parece possuir apelo acadêmico. Em se tratando da coleção dirigida por Garay, *La biblioteca de novelistas brasileños*, em via distinta, por ser publicada em uma editora que ocupava um papel importante no cenário literário do período, parece ter dialogado mais com a cena literária argentina – perspectiva a ser retomada no capítulo três sobre a edição de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos –, pois propôs um catálogo brasileiro que condizia com o contexto literário do período, caracterizado por tensões políticas e estéticas em torno do realismo-crítico, do romance regionalista e das vanguardas literárias dos anos 1920.

Como veremos, ponderações desse porte mostrar-se-ão fundamentais para a análise de nosso objeto de pesquisa, a coleção *Vereda Brasil*, pois ao mesmo tempo em que é possível

dizer que houve a formação de um público leitor e consumidor da literatura brasileira nesse período, também se constata que, devido à falta de continuidade dos projetos, seu contexto de recepção restringiu-se depois aos anos 1930, 1940 e 1950. Tal condição, analisada em retrospectiva, nos demonstra que não houve, através dessas intervenções, a formação de um *conjunto de receptores* para a literatura brasileira, como será possível observar na análise do cenário literário e de recepção dos anos 1970 e 1980, através da reflexão sobre a revista *Brasil/Cultura* (1974-1980), publicada pela embaixada brasileira na Argentina.

2. Revista *Brasil/Cultura*

Em nossas pesquisas de arquivo, não encontramos materiais com respeito à publicação de autores brasileiros na Argentina entre os anos 50 e 60 que nos pudessem ajudar a reconstruir o panorama editorial do período. Como nosso interesse central é analisar projetos editoriais que se caracterizam pela construção de certa periodicidade na publicação da literatura brasileira, como pode ser observado nas duas coleções citadas acima, optamos por analisar, ainda que brevemente, a Revista *Brasil/Cultura*, editada pelo Sector de Cultura y de Difusión de la Embajada del Brasil en Buenos Aires, publicada bimestralmente e distribuída gratuitamente em escolas, universidades e outros pontos de cultura entre os anos 1974 e 1980.

Dirigida por Alejandro Rodriguez Bustamante, adido cultural da Argentina no período, a revista era composta das seguintes seções: “Tesminonios”, “Literatura”, “Música”, “Teatro”, “Perfiles”, “Artes Plásticas”, “Ciencia y Tecnologia”, “Arquitectura” e “Antología”. Como é possível notar pelas referidas seções, a revista se centrava na temática cultural de forma bastante ampla e diversificada. Tal aspecto pode estar vinculado à função que desempenhou naquele contexto, no qual aparentemente foi um instrumento de divulgação das atividades financiadas pelos governos e embaixadas dos dois países em torno da relação entre Brasil e Argentina.

No presente estudo, nos ativemos às seções “Literatura” e “Antologías”. A primeira se destinava ao comentário crítico de autores ou obras brasileiras, à resenha de publicações recentes na Argentina e às reportagens sobre eventos literários ocorridos no Brasil; a segunda se dedicava à publicação de seletas de poemas ou trechos de obras brasileiras traduzidas para o espanhol.

A partir desse material, foi igualmente possível observar as facetas do mercado editorial argentino do período, seus principais projetos culturais e o papel da Universidade e do Ensino Médio, assim como de seus professores, na difusão e na produção de conhecimento

envolvendo a inter-relação entre Brasil e Argentina. Essa revista também pode ser lida como um documento importante em se tratando do modo como ocorria a abordagem cultural durante os regimes ditatoriais brasileiro (1964–1988) e argentino (1976–1984), ainda que se possa notar em sua análise os caracteres oficialista e publicitário contidos nela.

Nos centramos nos textos que tratam da relação entre o Brasil e os demais países da América, e tal escolha ocorreu pois consideramos que a partir dessa temática evidencia-se o panorama de recepção da literatura brasileira na Argentina, não se restringindo à apresentação e à análise das obras literárias publicadas na época, mas incluindo também outras ações vinculadas à recepção da literatura brasileira, como a realização de feiras, palestras e congressos literários. Nota-se, por exemplo, que essas ações ocorreram a partir de algumas perspectivas críticas e ações comuns como, por exemplo, a valorização da esfera acadêmica, a relação entre Brasil, América-latina e Estados Unidos, além da prerrogativa de que tanto literatura como análise literária são meios para a compreensão da sociedade.

No que diz respeito às reportagens sobre eventos acadêmicos e literários ocorridos no período, na edição número 16 de 1976 a seção de Literatura apresentava um texto sobre uma mesa redonda realizada em novembro de 1976, no Centro de Estudios Brasileños en Buenos Aires, intitulada “La literatura en Brasil: una extraña en Hispanoamérica”, que contou com a participação de Julio Crespo, Marta Lynch, Jorge Lafforgue, Luis Gregorich, Juan García Gayo e Santiago Kovadloff – editores, tradutores, jornalistas e professores universitários do período.

A estrutura textual se assemelha à de uma reportagem, pois após registrar a realização do evento, o autor resume brevemente as falas dos participantes, enfatizando suas opiniões distintas sobre a presença do Brasil como parte integrante da América Latina. Essas perspectivas se dividiam de acordo com a importância da diferença linguística entre o Brasil e o restante dos países de língua hispânica, e também com respeito a como este aspecto era determinante para garantir o intercâmbio entre eles. Dentre os expositores, nos chamou a atenção a perspectiva de Santiago Kovadloff, professor universitário, escritor e tradutor, um dos nomes mais ativos da revista, como se observa ao longo desta seção. Sustentando o argumento de que a tradução não é somente um instrumento de integração entre os dois países, mas sim uma prática que se constitui no exercício de encontrar o que é diferente e o que é igual entre as línguas, culturas e literaturas, Kovadloff se posiciona, devido a isso, contra o senso comum imperante no período, a saber, o de que as duas línguas eram muito próximas, não havendo necessidade de traduzi-las. Com isso, Kovadloff defendia a prática tradutológica

dentro da qual “*hay que empezar por percibir la diferencia, porque si dos idiomas se parecen es precisamente porque no son iguales.*” (1976: 9).

Todavia, os debates encontrados na revista não se centram somente em torno das barreiras linguísticas entre os países latino-americanos, mas também perpassam as diferenças históricas no que tange a colonização, os processos de independência e as constituições sociais e políticas destes lugares. Em “Dos literaturas y dos culturas”, publicado em 1977 no número 23 da revista, Luis Gregorich anuncia que comparará o Brasil e a Argentina tendo em vista uma perspectiva literária, mas acaba apenas expondo as diferenças sociais e históricas entre os países, em torno, sobretudo, de suas constituições interracialias. Quanto à Argentina, ele afirma que “*los argentinos hemos padecido, desde el siglo anterior, el complejo de superioridad derivado del altísimo porcentaje de raza blanca – de origen europeo*” (1977: 7), já de acordo com a formação do povo brasileiro comenta que “*desde un fuerte sentimiento de inferioridad causado por la presencia de sangre negra, de raíz africana, marchó hacia la integración y la sociedad multirracial [...]*” (1977: 7). Diante disso, o que se pode perceber é, primeiramente, uma hipervalorização das matrizes europeias e um completo silenciamento com respeito aos indígenas, por exemplo, além de um posicionamento consideravelmente simplista, sem contar racista, no tocante ao processo de formação dos estados e dos povos da América Latina.

No texto intitulado “São Paulo: Primer Encuentro con la literatura del Brasil” (n. 25, 1977), escrito por Santiago Kovadloff, dentre outras informações, consta a realização de duas conferências sobre a recepção da literatura brasileira nos Estados Unidos e na Argentina; a primeira, realizada por Silviano Santiago, e a segunda, pelo próprio autor do texto. No trabalho em questão, Kovadloff desenvolve seu argumento tendo como ponto de partida o que seria uma visão comum dos dois conferencistas; a de que a literatura brasileira ocuparia um lugar periférico nos estudos literários, apesar das tentativas empreendidas pelo Brasil com o intuito de reverter tal panorama.

Observa-se que as justificativas para essa espécie de subordinação vincular-se-iam ao lugar que o Brasil ocupava na literatura latino-americana, segundo as perspectivas e as tradições norte-americanas e argentinas. No caso dos Estados Unidos, o problema se centra no fato de que “*nuestra literatura latino-americana no sea concebida como un cuerpo único dotado de dos medios expresivos, sino como dos pseudoculturas no complementarias*” (1977: 8). No caso da Argentina, o que justificaria tal proposição é o fato de que a unidade linguística existente entre os países latino-americanos camuflou, em muitos aspectos, as proximidades entre Brasil

e Argentina, pois “[...] *por ejemplo, la ficción brasileña contemporánea, de intención predominantemente urbana, está mucho más cerca de la ficción argentina que de la literatura que hoy se produce en Bolivia.*” (1977: 9). Contudo, segundo o autor, a solução para ambos os cenários será a mesma, pois o que falta para que as literaturas produzidas na América como um todo dialoguem entre si de forma mais efetiva é o incentivo ao ensino e à pesquisa da literatura americana de maneira global, além da criação de projetos de divulgação lúcidos no que compete a estas tradições literárias.

A ausência de estudos sobre a revista dificulta o desenvolvimento de hipóteses mais consistentes sobre o seu papel na recepção da literatura brasileira na Argentina. Entretanto, pela abundância de textos cujo sentido principal é apenas registrar os eventos envolvendo Brasil e Argentina, nota-se que ela se caracteriza mais como uma revista de divulgação cultural do que como um projeto propriamente literário. Com isso, não é possível lê-la enquanto dispositivo cultural que fomentou especificamente a recepção literária entre Brasil e Argentina, como fizemos com as coleções comentadas no tópico acima.

O único empreendimento editorial e cultural no qual cremos ter existido certo movimento de integração entre países e correntes estéticas foi a *Biblioteca Ayacucho*, editada na Venezuela. E ainda que a *Biblioteca Ayacucho* fuja do espectro geográfico na direção do qual nos encaminhamos, isto é, o Brasil e a Argentina, como se trata de um empreendimento que contou com a coordenação editorial de Ángel Rama, crítico literário uruguaio cujo trânsito pelas academias e o mercado editorial latino-americano como um todo não exige maiores contextualizações, consideramos necessário incluir tal coleção no presente estudo.

3. A Biblioteca Ayacucho: integração do Brasil à América Latina

Ao longo do século XX houve algumas coleções latino-americanas que se propuseram a apresentar um panorama bastante abrangente da produção literária, histórica ou crítica latino-americana. A guisa de exemplo, podemos citar a *Biblioteca Americana*, idealizada por Pedro Henríquez Ureña para o Fondo de Cultura Económica do México, e a *Colección Latinoamericana*, da *Casa de las Américas*, de Cuba. Entretanto, segundo nossas leituras, nenhuma dessas coleções apresenta a inclusão sistêmica da literatura brasileira a partir de uma proposição crítica tão bem definida como é o caso da *Biblioteca Ayacucho*. Ademais, o seu projeto editorial reúne uma série de elementos que consideramos importante analisar, com o intuito de refletir sobre a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica.

Para entender melhor seu funcionamento, importância e proposta editorial será necessário abordar alguns aspectos do contexto de fundação e do modelo de gestão editorial que cabem a esse projeto editorial. A *Biblioteca Ayacucho* foi fundada em 1974 pelo presidente da Venezuela, Carlos Andrés Pérez, eleito democraticamente e reconhecido por ter nacionalizado as indústrias de ferro e petróleo do país. Essas medidas propiciaram à Venezuela uma pujança econômica nunca antes vista, isto porque, devido à crise mundial de petróleo, os preços do barril duplicaram e geraram àquele país um excedente monetário que lhe permitiu financiar projetos sociais e culturais.

O principal intuito da *Biblioteca Ayacucho* era incentivar a existência de um empreendimento editorial venezuelano que propiciasse autonomia para a publicação de livros no país e que rompesse com a dependência dos mercados espanhol, argentino e mexicano, países que centralizavam as publicações daquele período. Sob tais condições, vislumbrava-se, também, a formação de uma sociedade letrada venezuelana, com o objetivo de construir, nas palavras de Ángel Rama, uma sociedade que pudesse assumir-se como capaz de realizar uma “[...] *lección intelectual, consciente e reflexiva*” (2004: 63), a partir das leituras tanto de textos pré-colombianos quanto de textos atuais.

Tendo como horizonte a formação intelectual venezuelana, em 1976 a *Ayacucho* deixa de estar subordinada ao Ministério del Poder Popular para la Cultura e torna-se uma fundação cultural financiada pelo Estado, porém com autonomia para a gestão e o desenvolvimento de suas ações. Esse modelo editorial, cuja intervenção estatal se dá apenas com relação ao subsídio financeiro de suas atividades, proporcionou a construção de um catálogo que, no contexto latino-americano dos anos 70 e 80, transformou-se num símbolo de resistência política e cultural, uma vez que na América Latina havia uma polarização entre os países que estavam sob regimes ditatoriais militares, como era o caso da Argentina, do Chile e do Brasil, e do comunismo em Cuba.

A *Ayacucho*, nesse período, era dirigida por José Ramón Medina e Ángel Rama. Enquanto o primeiro se responsabilizava pelo gerenciamento editorial, função exemplarmente desempenhada graças a suas experiências anteriores como jornalista e tipógrafo, o segundo pôde elaborar, a partir da seleção das obras publicadas, dos paratextos encomendados a importantes intelectuais da época e da idealização das coleções, um catálogo cujo principal critério de seleção era, segundo Rama, desenvolver uma biblioteca culturalista latino-americana. Essa dinâmica de trabalho separava as funções entre o editor, responsável pela

gestão dos negócios, e o intelectual, que realiza a seleção das obras publicadas. No entanto, esse modelo, em editoras sem fins lucrativos, como era o caso da *Ayacucho*, costumava ter uma dinâmica de trabalho distinta da de empresas sem incentivo estatal, pois o compromisso com a formação de um catálogo editorial não se confrontava com as necessidades de venda dos livros. Como comenta Chartier, a dinâmica de recepção e difusão da literatura é diferente de outras práticas artísticas, já que nela haverá uma dissociação entre as compreensões sobre a obra e “*a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação.*” (CHARTIER, 2007: 39). Os elementos, considerados como técnicos se referem a instâncias materiais, como, por exemplo, o projeto gráfico do livro e os textos complementares acrescidos à edição, denominados paratextos, os quais, no caso de *Ayacucho*, terão um papel fundamental em seu projeto editorial.

Embora seja composta por dez coleções – *Colección clásica*, *Claves de América*, *La expresión americana*, *Claves políticas de América*, *Colección biblioteca Ayacucho ilustrada*, *Colección mínima*, *Colección prólogos*, *Colección documentos*, *Colección paralelos* e *Colección futuro* –, nos ateremos apenas à *Colección clásica*, na qual são incluídas obras brasileiras sob a égide de um pertencimento a certo grupo de clássicos da literatura latino-americana. Nessa coleção, dedicada à publicação de autores e obras fundamentais da América Latina e Caribe, começam a ser publicadas, a partir de 1977, obras como: *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freire, *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Cuentos*, de Machado de Assis, *Dos novelas*, de Lima Barreto, *Obras escogidas*, de Mario de Andrade, *Los Sertones*, de Euclides da Cunha, *Obras escogidas*, de Oswald de Andrade, *Ensayos literarios*, de Silvio Romero, *Visión del paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Crítica radical*, de Antonio Candido, *Um estadista del imperio y otros textos*, de Joaquim Nabuco, *Cacao*, de Jorge Amado e *Piedra fundamental*, de João Cabral de Melo Neto, entre outras.

Essas edições incluíam prólogos, textos críticos ou notas de autor, e uma das explicações sobre a inclusão desses textos complementares aparecerá no texto de apresentação de Oscar Rodriguez Ortiz à edição de 2004, intitulada *30 años de Biblioteca Ayacucho* (2004), livro que comemora os trinta anos da fundação da *Biblioteca Ayacucho*, no qual o autor diz que tais aparatos críticos tinham como princípio fazer com que os livros pudessem ser lidos “*desde esta época, con los ojos de ahora y que nuestra mirada temporal quede grabada en los*

prólogos, notas y aparatos eruditos que acompañan esos libros venerables.” (ORTIZ, 2004: 12)

É certo que os paratextos editoriais refletem, através da sua materialidade, algumas instâncias de publicação. No caso das edições da *Biblioteca Ayacucho*, gostaríamos de ressaltar três pontos que consideramos relevantes não somente no que diz respeito à coleção, mas também à nossa pesquisa acerca da intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica.

O primeiro deles é o fato de que a coleção inclui a literatura brasileira e também alguns textos pertencentes à ensaística nacional, acréscimos que tornam possível a observação de elementos da história intelectual do Brasil e de sua recepção e circulação, como nos revela, por exemplo, a edição de *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida, para a *Biblioteca Ayacucho*. A começar pelo ensaio introdutório à obra: a “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido. Esse estudo crítico, *grosso modo*, parte da tradição do romance picaresco espanhol para descrever Leonardo Pataca, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), o qual é lido, por Candido, como o “primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (1998: 25), personagem que se apresentará como sendo genuinamente brasileiro, e não uma cópia dos modelos literários europeus, a exemplo do que ocorria nos demais romances do período.

Um dos pontos mais importantes desse ensaio é que Candido propõe um paralelo entre um tipo social brasileiro e um modelo literário espanhol, rompendo com os binarismos Brasil/Portugal e Espanha/Hispano-américa. Esse ensaio marcou a produção crítica de Candido como o primeiro texto em que se expandirá a tese desenvolvida na *Formação da Literatura Brasileira* (1959) para modelos literários e aspectos culturais e sociais latino-americanos. A *Formação*, também será uma das inspirações de Ángel Rama para compor *La Ciudad Letrada* (1984), como veremos de forma mais detida no capítulo três da dissertação.

É importante ressaltar, ainda, que a “Dialética da Malandragem” só foi figurar em livro no Brasil em 1993, editado pela **Livraria duas Cidades**, sob o título de *O Discurso e a cidade*. Antes disso, o ensaio foi publicado pela primeira vez na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1970, e como nos aponta a “Nota sobre os ensaios”, contida na mencionada edição, “de lá para cá foi reproduzido uma meia dúzia de vezes em vários lugares”. (CANDIDO, 1998: 315). Ou seja, a história da recepção de um dos ensaios literários mais importantes do Brasil está diretamente vinculada à história das edições da *Biblioteca Ayacucho*.

Como segundo aspecto, devemos destacar que, a partir da *Biblioteca Ayacucho* é possível observar reflexos do exílio latino-americano durante os anos 70 e 80. Em primeiro lugar, pela própria figura de Ángel Rama, diretor da *Biblioteca*, que se exiliou em Caracas devido ao regime ditatorial militar pelo qual o Uruguai passava. Entretanto, este não será o único exemplo, uma vez que, como bem retrata Haydee Ribeiro Coelho, no artigo “O Brasil na ‘Biblioteca Ayacucho’: vertente literária e cultural” publicado na revista *O Eixo e a roda* (2009), os prólogos de Ayacucho “*devem ser revisitados, no contexto histórico do exílio latino-americano, como resposta ao esquecimento, ao aplacamento de ideias e pensamentos de diferentes facções ideológicas e à higienização dos espaços de luta e de resistência*” (2009: 100).

Um dos principais exemplos da importância de Ayacucho, sobretudo no que tange ao aporte material e intelectual dos exilados, pode ser visto, por exemplo, através das cartas trocadas por Ángel Rama e Darcy Ribeiro. Em carta endereçada a Rama, em 25 de fevereiro de 1976, Ribeiro (2009: 82) comenta sobre o convite feito pelo crítico uruguaio para que lhe assessorasse nas publicações brasileiras da *Biblioteca Ayacucho*, como podemos ver a seguir:

Me gustó mucho la idea de que yo podría ayudarte a establecer la lista de los títulos de la Biblioteca Ayacucho y de encontrar y contactar los prologuistas para ellos. Como vuelvo a Brasil, en junio próximo, podré ocuparme de eso con mucho gusto y provecho. Esto último es muy importante, dado que vuelvo esperando apenas que me dejen vivir tranquilo allí, pero sin ninguna perspectiva de trabajo.

Outro exemplo em que é possível notar a importância da *Biblioteca Ayacucho* para o contexto de recepção da literatura brasileira na América Latina – e também para a história das edições posteriores de autores brasileiros – é a edição das *Obras Escogidas*, de Oswald de Andrade, prologada por Haroldo de Campos. O prólogo e a edição serão citados diversas vezes na edição de *Escritos antropófagos*, que compõe a coleção de **Ediciones Corregidor**, *Vereda Brasil*, objeto central de nossa análise. Dentre as temáticas tratadas no prólogo de Campos e retomadas na edição de *Vereda Brasil* está a apresentação do conceito de antropofagia elaborado por Oswald de Andrade como sendo um conceito aglutinador da tradição literária brasileira, a qual, segundo ele, iniciava-se com o barroco e estendia-se até o movimento concretista, do qual Haroldo de Campos fazia parte.

Como será visto mais detidamente no capítulo dois, essa edição de *Ayacucho* parece ter influenciado Gonzalo Aguilar tanto nas proposições de seu prólogo, quanto na formulação

de seu tema doutoral sobre o concretismo brasileiro. Assim, nota-se que a *Biblioteca Ayacucho* contribuiu para a difusão da literatura brasileira na América Latina, principalmente durante os anos em que Rama a dirigiu. Com a morte do crítico uruguaio em 1983, porém, rarearam as publicações de literatura brasileira na editora, naufragando mais uma vez qualquer possibilidade de periodização de publicações de literatura brasileira.

A coleção *Vereda Brasil* será, como analisaremos, dentre os projetos editoriais existentes na Argentina, o de maior durabilidade temporal e com a publicação de mais títulos – reunindo atualmente cerca de 30 títulos. No tópico que segue comentaremos seu contexto de fundação e apresentaremos seu catálogo para, nos capítulos posteriores, desenvolvermos análises das duas primeiras edições, notadamente, *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade, traduzido por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, traduzido por Florencia Garramuño.

4. Vereda Brasil

Iniciaremos a análise de *Vereda Brasil* apresentando a editora na qual esta coleção está alocada, pois consideramos que a coleção se caracteriza como um desdobramento catalográfico da editora, fruto do contexto do mercado livreiro, caracterizado pela segmentação catalográfica que separa o público em pequenos nichos de interesse comum. **Ediciones Corregidor** foi fundada em 1975 por Manuel Pampín e publicou ao longo de 45 anos cerca de 5 mil títulos, dentre os quais por volta de mil permanecem no catálogo vivo da editora. Atualmente, administram o empreendimento Maria Fernanda, Paula e Juan Manuel Pampín, filhos do fundador da casa editorial.

A sua estrutura empresarial, caracterizada como uma empresa familiar e independente, resiste aos processos de transnacionalização editorial vivenciados em toda a América Latina, nos quais os grandes grupos, desde os anos 1990, compraram os catálogos de pequenos selos, ação que culminou no controle quase absoluto do mercado livreiro por empresas espanholas como o grupo *Planeta*, como nos comenta María Eugenia Mudrovcic (2010: 183) em *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la pós-guerra fría*:

El grupo catalán Planeta – integrado por los sellos Seix Barral, España Calpe, Ariel, Temas de Hoy, Destino, Deusto y Planeta – tiene filiales en Argentina, Brasil y Uruguay y desde el año 2001 lidera, con la editorial argentina Emecé,

el que se considera el mercado editorial más competitivo de lengua española en Latinoamérica.

Considerando o atual panorama, as empresas do ramo, como **Corregidor**, possuem certas limitações quando o que está em questão é sua dinâmica editorial, uma vez que suas tiragens, capacidades distributivas e espaços em imprensa, feiras e eventos literários são menores se comparados aos de outros selos editoriais de carácter transnacional, como os citados acima. Compreendemos que essa nova configuração do mercado livreiro obrigou as editoras de pequeno e médio porte a modificarem a sua forma de gestão editorial e um dos movimentos observados em seus catálogos foi a delimitação de publicações em coleções literárias, que segmentam a literatura através de um recorte que pode ser geográfico, temático, cronológico ou de gênero literário. Tal segmentação facilita o mapeamento e direcionamento do livro a seu público, diminuindo os gastos com divulgação e distribuição.

Para que a segmentação editorial se efetive, a editora, ou o(s) organizador(es) da coleção, necessitam estabelecer alguns critérios de seleção, procedimento que, como veremos ao longo da dissertação, ao mesmo tempo em que delimita o espaço de recepção de uma obra, também se constitui como um processo analítico e crítico, realizado pelos agentes que controlam a publicação do livro, conferindo à edição leituras particularizadas da obra a ser lida.

No catálogo de **Corregidor** nota-se dois padrões de divisão. O primeiro, relacionado à reorganização do catálogo permanente da editora, momento anterior à *Vereda Brasil*, que pode ser caracterizado como um catálogo que se fragmentará em três coleções distintas: (1) as que possuem um recorte de gênero e estão destinadas a um público interessado em teatro, folclore argentino, tango, arte ameríndia, entre outros; (2) as que se destinam a clássicos da literatura universal como, por exemplo, *Relieves de la literatura universal*, na qual são publicadas obras de autores como Herman Melville, Julio Verne, Oscar Wilde e Gógol, (3) e as que possuem um viés latino-americanista, como por exemplo, *La inteligencia americana*, organizada por Beatriz Colombi, professora da Universidad de Buenos Aires, ligada à cátedra de Literatura Latino-Americana, cuja proposta é publicar “una serie de obras fundamentales de autores clásicos de la literatura latinoamericana de los siglos XIX e XX”⁴ e *Letras al sur del Río Bravo*, dirigida por María Fernanda Pampín, cujo intuito é fomentar “la difusión de la literatura latinoamericana en sus diversas expresiones: narrativa, poesía y ensayo”⁵. Essas

⁴ http://www.corregidor.com/?page_id=518

⁵ http://www.corregidor.com/?page_id=524

duas coleções mesclam autores de distintas regiões da América Latina já que seus projetos curatoriais se centram no conceito de clássico literário, no caso de Beatriz Colombi, e de pluralidade latino-americana, no de Pampín.

A partir da publicação de *Vereda Brasil* é possível observar outros mecanismos de segmentação do catálogo, posto que foram publicadas também as coleções *Vía México*, organizada por Pampín, *Archipiélago Caribe*, dirigida por Celina Manzoni, uma das principais especialistas em literatura cubana, e *Vereda Brasil*, dirigida por Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar e Maria Antonieta Pereira – objeto central do presente trabalho. Como nos comentará Pampín em entrevista, a coleção *Vereda Brasil* “*fue la primera y, de algún modo, el modelo para el resto de las colecciones, donde se publica una literatura muy fuerte en América Latina*” (ver entrevista em anexo).

Essas coleções se caracterizam, primeiramente, por terem como organizadores e diretores professores universitários e críticos literários, e também pela composição material das edições, uma vez que todos os volumes pertencentes a essas coleções contêm paratextos editoriais, tais como prólogos, posfácios, prefácios, introduções e textos críticos. Não obstante, elas possuem outro aspecto em comum: o fracionamento da América Latina, uma vez que ela será dividida em sub-regiões, isto é, México, Caribe e Brasil, modelo editorial que antagoniza com os da coleção *Letras al sur del Río Bravo* e *La inteligencia Americana*.

Voltando ao momento da fundação de *Vereda Brasil*, nota-se que a coleção teve seus primeiros títulos publicados nos anos 2000 e que sua origem esteve subordinada à cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires; mais precisamente, no momento em que Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar assumiram a docência da dita disciplina, após concurso realizado na universidade. Dentre os estudantes para os quais se dirigiam os professores, estava María Fernanda Pampín, a qual, como comentado em entrevista, ao notar que muitas das obras trabalhadas na disciplina não possuíam edições recentes ou não haviam sido traduzidas ao espanhol, propôs aos professores a criação de uma coleção destinada à literatura brasileira, que pudesse suprir as demandas de publicação da mencionada cátedra. Para dirigi-la, Pampín convidou Florencia Garramuño, docente adjunta da disciplina, Gonzalo Aguilar, chefe de trabalhos práticos, e Maria Antonieta Pereira, professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que no período de fundação da coleção realizava seu estudo de pós-doutoramento na UBA. A brasileira, ainda assim, participou somente da organização de *Vereda Tropical* (2005), antologia de contos brasileiros.

Com isso, é possível dizer que a criação de *Vereda Brasil* se vinculava à disciplina, dado que seu principal propósito era o de abastecer os estudantes nela inscritos. Tal proposição pode ser notada já nas suas duas primeiras publicações, pois tanto *Vidas secas* como *Escritos antropófagos* estavam presentes no programa da disciplina no momento anterior e posterior à sua publicação. Ou seja, desde sua fundação a coleção já se caracteriza pela intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, relação que se nota não apenas em vista de seu projeto fundador, mas também por meio da análise paratextual de suas edições, fatores que valorizam elementos vinculados ao ambiente universitário.

Dessa forma, considera-se importante problematizar essa perspectiva fundadora, pois a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica parece retratar alguns fenômenos referentes ao nosso tempo, uma vez que **Corregidor** é uma editora privada que se beneficia tanto do público quanto do conhecimento produzidos na universidade como prática de gestão de seu projeto editorial. Um modelo de negócio como esse se assemelha às práticas neoliberais observadas em outras instâncias empreendedoras, em que o papel do Estado fica relegado à posição de subsidiário de práticas privadas, cumprindo somente a função de financiador econômico ou formativo, como no caso da apropriação dos saberes e do público da disciplina que nos ocupa, sem que haja nenhuma contrapartida da iniciativa privada concernendo o Estado, a não ser o pagamento de impostos.

Tal perspectiva poderia ser refutada a partir da argumentação de que o benefício produzido pela editora para com o Estado se constitui na materialidade dos exemplares. Mas, como é sabido, o estudo, a pesquisa docente e o ensino não dependem diretamente do livro para se efetivarem, uma vez que tais ações podem ocorrer, e até mesmo circular, sem que o livro exista, demonstrando que se há alguma relação de dependência e subalternidade, esta relação está tem que ver com o compromisso da editora para com a cátedra e com a atuação dos seus professores, e não o contrário.

É certo que os limites da atuação editorial e os lucros obtidos por **Corregidor** não se aproximam aos de outros segmentos empresariais, uma vez que a comercialização de um livro cuja tiragem é de mil exemplares muitas vezes não garante nem mesmo o retorno do investimento inicial. Porém, essas considerações demonstram que existe, por parte de **Corregidor**, a preocupação com a circulação e com o comércio do livro; contexto que possivelmente não existiria de forma tão imperativa se o projeto fosse uma contrapartida advinda somente do governo. Outro dado importante é que essa preocupação se manifesta na

própria materialidade do livro, que terá que fazer-se vendável para que seja dada continuidade à editora e à coleção, caracterizando-o como um produto comercial e não apenas como um objeto intelectual ou artístico.

Segundo Garramuño em entrevista concedida, presente nos anexos, a coleção não possui uma política editorial pré-estabelecida, pois foi se consolidando com o que havia de disponível no catálogo da editora e que estava esgotado no momento, além de com aquilo cujos direitos autorais eram passíveis de serem conseguidos através das relações pessoais e profissionais que os organizadores e a editora possuíam. Esse paradigma parece justificar o fato de os dois primeiros livros publicados na coleção serem reedições de obras publicadas anteriormente na Argentina, como *Vidas secas*, lançado pela primeira vez em 1948, pela editora **Futuro**, e *Escritos antropófagos*, editado em 1993, por **Imago Mundi**.

Ao somarmos o compromisso comercial de *Vereda Brasil* com a importância que a cátedra e o público universitário têm para o projeto, cuja parcela ao qual se destina parece estar restrita aos estudantes da mencionada disciplina, ou de outras universidades que incluem em seus programas de literatura latino-americana o ensino da literatura brasileira e os demais pesquisadores, pode-se dizer que o mercado editorial, ao menos o referente ao tipo de publicação realizada por **Corregidor**, possui um público bastante restrito, que parece caracterizar-se pela constituição de pares entre si, nos quais a universidade e o ambiente literário se tornam seus ambientes dialógicos por excelência, segmentando o público ao qual a coleção acederá.

Essa segmentação não se materializará apenas através da eleição dos títulos de *Vereda Brasil*, mas também nos paratextos editoriais que compõem as suas edições, ou seja, a capa, composta pelo título e pelo nome(s) dos autores, a contracapa e os textos complementares, como prólogo, posfácio, prefácio, cronologia, entre outros (GENETTE, 2009). Consideramos importante comentar brevemente alguns dos padrões gráficos observados nas capas de *Vereda Brasil*, pois eles também contribuem para a melhor compreensão do projeto editorial da coleção e auxiliam na análise de seus vínculos com a universidade e com a pesquisa acadêmica. De forma geral, os exemplares possuem dois modelos gráficos: os usados em edições pertencentes às bibliotecas internas da coleção, como a *Biblioteca Clarice*, e os utilizados nas edições de autores que publicaram apenas um título, como é o caso de Oswald de Andrade e Graciliano Ramos. Nestas edições, as capas são compostas por um papel de gramatura superior ao do miolo do livro e são impressas em quatro cores, dispostas em duas fontes tipográficas.

A análise do projeto gráfico somente poderia ser feita a partir da observação do livro, uma vez que as especificações tipológicas, o tipo de papel e as imagens usadas na capa não aparecem no colofão das edições e nem nas fichas técnicas dos livros. Contudo, é válido apontar que estas informações também não são descritas nos exemplares de outras editoras argentinas que publicam literatura brasileira e que pertencem ao *corpus* de análise, como: **Beatriz Viterbo, Cuenco de Plata, Adriana Hidalgo e Manantial**. Com isso, pode-se considerar que a omissão de tais informações faz parte do padrão de edição argentina, cujo enfoque para os aspectos materiais da edição parece ser menor se comparado aos encontrados em edições de outros países como o Brasil, onde, na maioria dos livros, essas informações aparecem no colofão ou na ficha técnica da edição. Entretanto, será parte central desta pesquisa demonstrar como esses elementos também constroem um sentido para a obra, anterior, inclusive, para sua própria leitura.

Um dos padrões gráficos das edições de *Vereda Brasil* diz respeito ao uso das tipologias, aspecto notado nas capas reproduzidas nos anexos da dissertação. Segundo Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão (2008: 703) em *Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrônico*, a tipologia é uma “*técnica que permite a identificação de incunábulo*s [documentos impressos] *através do estudo dos tipos de letra que eles apresentam*.” Essa identificação que, em certo sentido, constrói a identidade editorial de tais edições, no caso dos tipos usados na mencionada coleção, divide-se em duas famílias tipológicas: uma responsável pelas informações contratuais, como a(s) autoria(s) da obra, da tradução, dos textos complementares e o nome da editora, elementos que variam e se dispõem diferentemente em cada exemplar, cujos tipos apresentam um estilo mais sóbrio; e a outra responsável pelas informações que constituem tanto a coleção quanto a obra, como os seus títulos, que possuem tipos mais despojados. É interessante observar que, no caso da segunda, cujo destaque tipológico é perceptível, referem-se às informações autorais e originais da edição, ou seja, àquelas produzidas pelos editores ou organizadores da coleção.

De acordo com Richard Hendel (2006: 3) em *O Design do Livro* (2006), os designers gráficos se dividem em dois grupos: os que elaboram projetos gráficos mais visíveis e que se fazem notar como partícipes da edição e os designers que, “*além de defenderem o design “invisível”, também querem ser invisíveis – ou, pelo menos, preferem permanecer anônimos*.”. Considera-se que **Corregidor**, especificamente para a coleção *Vereda Brasil*, opta por uma

edição invisível, ou seja, propõe um design editorial que tem como intuito não estabelecer sentido em suas formas e escolhas gráficas, mas tão somente em seu conteúdo textual.

Outro dado importante diz respeito à opção por uma edição cuja encadernação é colada, e não costurada, como costuma ocorrer em livros mais sofisticados, ou, para usar os termos de Hendel, mais visíveis. É certo que a encadernação colada se transformou em uma tendência editorial, principalmente depois que grandes grupos, como a *Penguin Random House*, começaram a utilizá-la como forma de baratear o custo do livro, aumentando o número de tiragens e sua capacidade de distribuição a partir dessa medida. Mas, como consequência desse novo modelo de produção, os livros colados tinham durabilidade menor que os de encadernação costurada, já que se tornou comum que as folhas descolassem, se deteriorassem ou até mesmo se perdessem pelo manuseio da edição.

Esses aspectos, em certa medida, mudaram a relação do leitor com o livro, pois ele se tornou um objeto de durabilidade menor que o modelo anterior, cujo exemplo simbólico é o livro como herança que perpassa de pai para filho. Agora sua função se reduziu a um mero suporte de textos de menor durabilidade. Os dados mencionados acima dizem respeito diretamente ao sentido da coleção *Vereda Brasil*, pois sua apresentação física desprovida do menor cuidado ou requinte editorial tem, como efeito, o fato de que o valor da edição não está em sua forma gráfica ou no esmero editorial, mas sim na reunião de textos que compõem o exemplar, como as cronologias, os prefácios, os posfácios e os textos críticos, materiais produzidos, muitas vezes, pelos próprios organizadores da coleção. Essa opção, como veremos em vários momentos da dissertação, é um dos indícios de que a coleção está direcionada a um público acadêmico, cuja leitura da obra literária, em alguns casos, é apenas o pretexto para as vinculações teórico-críticas produzidas a partir do livro e apresentadas em suas edições.

A escolha por não nos restringirmos somente à sua origem se deve ao fato de que a coleção, por já possuir 15 anos e mais de 30 títulos publicados, supera, em seu próprio catálogo, o contexto de fundação, demonstrando a prosperidade do projeto – coleção mais duradoura dentre aquelas mapeadas ao longo desta pesquisa. São muitos os aspectos que poderiam ser tomados como justificativas para as escolhas dos títulos que compõem o catálogo, entre os quais, por exemplo, os gêneros literários, as obras traduzidas pelos organizadores, a convergência entre os textos críticos presentes na edição e até mesmo os volumes que contaram com financiamento governamental para a edição. Em vista disso, optou-se pela apresentação cronológica das publicações, exceto nos casos em que um mesmo autor tenha mais de uma obra

publicada na coleção. E apesar de parecer enfadonho listar as publicações de um catálogo, consideramos essencial realizar uma apresentação que justifique, de forma mais efetiva, a maneira como, para a coleção, a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica se configura. Ademais, somar-se-ão a esta parte considerações sobre outras publicações de literatura brasileira encontradas em solo argentino, demonstrando a importância de *Vereda Brasil* para a recepção da literatura brasileira a partir dos anos 2000 na Argentina. Isto porque, segundo nossa leitura, as edições de literatura brasileira publicadas em outras editoras orbitam em torno de *Vereda Brasil*: seja pelo fato de seus organizadores desempenharem funções também em livros de outros empreendimentos editoriais, seja porque as edições de outras casas editoriais seguem o modelo usado em *Vereda Brasil*.

Além dos dois títulos analisados nos próximos capítulos, em 2001 foi publicada a antologia de poemas de Gregório de Matos, intitulada *Sátiras y otras maledicencias* (2001), traduzida por Gonzalo Aguilar e Juan Terranova. A antologia se faz notar pela abundância de textos complementares, como “Gregório de Matos: poesia y controversia”, de Antonio Dimas, “El poeta es un jugador”, de Affonso Ávila, “De la América que existe: Gregório de Matos”, de Augusto de Campos, “Floretes agudos y gruesos garrotes”, de João Adolfo Hansen, e “Gregório de Matos: originalidad e ideologia”, de Haroldo de Campos, cujas versões em português já haviam sido publicadas no Brasil em revistas literárias e livros dos autores mencionados acima. Além de todos esses textos complementares, a edição contará com um prólogo de Gonzalo Aguilar cujo título é “Un lugar llamado Gregório de Matos”. Vale reparar que a edição se preocupou em conceder ao público argentino um vislumbre das duas leituras críticas vigentes no Brasil com respeito à obra de Gregório de Matos, a dos irmãos Campos e Ávila, que defendem o barroco como o primeiro movimento literário brasileiro, e a de Dimas e Hansen, que apresentam a escrita do período como um procedimento retórico, não sendo possível defender a existência de uma autoria literária a partir dos escritos dessa época.

Em 2003 foi publicado *Memorial de Aires* (2003), de Machado de Assis, traduzido por Danilo Albero, edição que possui textos de Antonio Candido e John Gledson; no caso do primeiro, “Esquema de Machado de Assis”, publicado originalmente em *Vários Escritos* (1970), que na edição de *Vereda Brasil* será apresentado como prólogo à obra, ainda que não tivesse sido composto com esta finalidade. O texto de Gledson, por sua vez, é apresentado na edição como sendo um estudo crítico – trata-se de “A última traição de Machado de Assis: Memorial de Aires”, publicado no Brasil em *Machado de Assis: Ficção e história* (1986).

Ressaltamos que, nas entrevistas de Aguilar, Garramuño e Pampín, argumenta-se que essa tradução foi oferecida à editora por Alberio, e que aceitaram publicá-la por considerarem importante ter em seus catálogos uma obra de Machado de Assis, razão pela qual foi organizada a edição como descrito acima. Tal consideração revela que o catálogo foi se construindo muitas vezes de modo ocasional, não havendo um planejamento mais normativo das publicações, ainda que, mesmo quando não se tratasse de uma eleição realizada pelos organizadores, a publicação se adequaria à estrutura de publicação idealizada por eles, isto é, contendo paratextos internos, como prólogos e textos críticos. É de se considerar, todavia, que justo na edição de um dos autores mais importantes do cânone brasileiro optou-se por publicar dois textos críticos de intelectuais de reconhecido renome, como Gledson e Candido, sem que fossem incluídos textos dos próprios organizadores da coleção, perspectiva que não se repetiu muitas vezes entre os exemplares.

No mesmo ano foi editado *Vidrieras astilladas* (2003), volume de ensaios de Flora Süssekind, traduzido por María Teresa Villares, que será um dos poucos exemplares a não conter textos complementares. Também em 2003 foi publicado *En Libertad* (2003), de Silviano Santiago, traduzido por Graciela Ravetti e Florencia Garramuño, que contém prólogo de Garramuño intitulado “Después del Modernismo” e um texto crítico de Wander Melo Miranda intitulado “Lenguaje en Libertad”, ambos compostos para a edição de *Vereda Brasil*, segundo informações contidas na edição. Devido ao forte vínculo entre esta obra de Santiago e *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, descrito por parte da crítica brasileira como uma reescritura do romance póstumo de Ramos, nota-se que o volume daquele será apresentado a partir de várias referências à edição de *Vidas secas*, como, por exemplo, quanto à repetição dos críticos e colaboradores, à menção ao movimento Modernista e ao regionalismo no prólogo de Garramuño, entre outros aspectos. Outro dado importante é que esta obra de Santiago fez parte do corpus doutoral de Garramuño, posteriormente publicado em *Genealogías Culturales* (1997).

Do mesmo autor também foram publicados *Stella Manhattan* (2004), traduzido por Florencia Garramuño, contendo uma apresentação escrita pelo próprio autor para a edição argentina e um posfácio de Daniel Link, sem título. Também foi editado o volume com ensaios críticos do autor, intitulado *Las raíces del Laberinto de América Latina* (2006), com tradução e prólogo de Mónica González García. Essa obra será uma das editadas em *Vereda Brasil*, que contará com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil, através da Fundação Biblioteca

Nacional (FBN), pelo projeto de Coordenadoria Geral do Livro e da Leitura, que subsidiou a publicação de autores brasileiros no exterior.

Esse projeto surgiu a partir do segundo mandato de Lula e incentivou a recepção da literatura brasileira em diversos países do mundo, pois a partir dele as editoras argentinas independentes, como também as de outros países, começaram a publicar com mais frequência autores brasileiros, tendo em conta que, com o subsídio do governo, o investimento por parte das editoras para a publicação desses livros era menor do que o observado no cenário anterior. No entanto, como fica claro ao longo da apresentação do catálogo, foram poucos os volumes de *Vereda Brasil* que tiveram financiamento através do programa da Biblioteca Nacional, de forma que não seria possível associar a continuidade e o êxito do projeto ao mencionado subsídio governamental. Segundo Pampín, em entrevista, a não utilização do financiamento se deve ao fato de que o dinheiro aportado pelo programa era bastante irrisório, além de demorar muito para ser aprovado, comprometendo, muitas vezes, os contratos de direitos autorais entre os autores e **Corregidor**.

O próximo livro a figurar no catálogo será a antologia de contos de autores brasileiros contemporâneos intitulada *Vereda Tropical*, traduzida por Beatriz Colombi, com seleção e prólogo de Maria Antonieta Pereira, e, como comentado acima, este será o único exemplar do qual a professora da UFMG participará. No prólogo à edição, Pereira apresenta argumentos importantes sobre os dispositivos usados para a organização de edições tendo como alvo o público argentino. Nesses argumentos, a brasileira diz que, apesar de conviver bastante com intelectuais argentinos, considera difícil a tarefa de fazer com que uma antologia de contos brasileiros se adapte ao gosto dos leitores daquele país. Segundo Pereira (2005: 9), esta dificuldade ocorre porque “*los argentinos leen la literatura extranjera no sólo a partir de una tradición nacional hegemónicamente europea, sino también a partir de la consciencia de su propia tradición.*” Essa perspectiva pode ser uma das justificativas para seu afastamento de *Vereda Brasil*, por se ver impelida a ter que se adequar ao gosto e aos critérios argentinos, muitas vezes distintos dos seus.

Dentre as publicações de *Vereda Brasil* houve outras formas de financiamento que não as realizadas pelo Programa da Biblioteca Nacional, como, por exemplo, em *El comportamiento de las musas* (2005), de José Guilherme Melquior, traduzido por Gonzalo Aguilar, única edição da coleção a obter financiamento da Embaixada brasileira na Argentina para sua publicação. Essa experiência parece ter se revelado, não obstante, um tanto quanto catastrófica, uma vez

que Aguilar elegeu Celso Lafer para prologar o livro, e como será visto na carta de Aguilar a Lafer, incluída nos anexos da dissertação, sua publicação não foi aceita pelos outros organizadores e editores da coleção, por considerarem que um texto de um intelectual contrário ao governo Lula poderia gerar represálias e descontentamento por parte da Embaixada. Aguilar, de sua parte, também apresenta a Lafer uma justificativa editorial para a não publicação do texto, ao dizer que foi estabelecido entre os organizadores que as edições de obras críticas não contariam com texto críticos, argumentação falha, de certa forma, se pensarmos que *Las raíces en el Laberinto de América Latina*, texto ensaístico de Santiago, possui prólogo de Mónica González García, como descrito acima.

Com a edição de *Leminskiana* (2005), antologia poética de Paulo Leminski, inicia-se um novo momento da coleção, caracterizado pela participação dos alunos, ex-alunos e pesquisadores recém-formados que possuíam algum vínculo com Aguilar e Garramuño. Essa edição, uma das mais completas de *Vereda Brasil*, possui tradução, seleção e prólogo de Mario Cámara, textos críticos de Maria Esther Maciel, “Inventario poético de Paulo Leminski”, Célia Pedrosa, “Paulo Leminski, señales de vida y sobrevida” e André Dick, “La inútil beleza de Leminski”, testemunhos de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Waly Salomão e Jorge Mautner sobre Leminski, além de conter, nos apêndices, poemas de Régis Bonvicino em homenagem ao poeta brasileiro.

Também pertencente a essa série de publicações, tem-se *Álbum de retazos* (2006), de Ana Cristina César, única edição a ser apresentada como antologia crítica. A seleção, a tradução e as notas do volume foram realizadas por Luciana di Leone, Florencia Garramuño e Carolina Puente, e o exemplar contém uma introdução de título “En estado de emergencia: poesia y vida en Ana Cristina Cesar”, de Florencia Garramuño. O volume conta também com um apêndice crítico, no qual foi publicado “Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante”, de Gonzalo Aguilar, “Ana Cristina Cesar en la poesía marginal: ¿Cuál yo soy yo?”, escrito por Carolina Puente, e uma cronologia, feita por Luciana di Leone. *Poema Sucio / en el vértigo del día* (2008), antologia poética de Ferreira Gullar, cuja seleção e tradução foi realizada por Paloma Vidal e Mario Cámara, tem, por sua vez, como prólogo, “Todo es exilio”, de Davi Arrigucci Jr, originalmente publicado em *Outros achados e perdidos* (1999). O texto de Vinicius de Moraes, “Poema sucio de vida”, incluído na edição, foi publicado no Brasil na revista *Manchete* (1976). A edição foi acrescida, também, de uma entrevista de Gullar e de uma cronologia, ambos textos confeccionados por Vidal e Cámara.

Finalmente, *Teatro* (2009), de Bernardo Carvalho, edição aos cuidados de Diana Klinger, traduzido por ela e Luciana di Leone, com introdução também de Klinger (“Una introducción al mundo ficcional de Bernardo Carvalho”), posfácio de Italo Moriconi (“La máquina de contar rota (Sátira y alegoría en *Teatro*)”), texto crítico de Susana Scramin (“Plegar y desplegar: procedimientos de la literatura del presente en el relato de Bernardo Carvalho”), e também, texto crítico de Bernardo Carvalho (“¿Para qué sirve la literatura?”). Esse será um dos exemplares contemplados pelo Programa de tradução da Biblioteca Nacional do Brasil e, dentre os materiais aos quais tivemos acesso, apresentados nos apêndices deste trabalho, encontra-se a postulação para sua publicação. Nela, podemos observar a tiragem acordada entre editora, autor e biblioteca – cerca de mil exemplares –; as informações financeiras sobre o pagamento dos direitos autorais da obra também constam neste documento.

Os organizadores e participantes das quatro edições citadas – especialmente Luciana di Leone, Diana Klinger, Paloma Vidal e Mario Cámara – pertencem ao que chamaremos de segunda geração da coleção *Vereda Brasil*, dentre os quais di Leone e Klinger foram alunas de Aguilar e Garramuño nos primeiros anos da cátedra, e Vidal e Cámara não chegaram a cursar a disciplina lecionada pelos organizadores, muito embora tenham convivido com ambos em projetos críticos e literários, como, por exemplo, o projeto coordenado por Garramuño para a Fundação Antorchas, durante seus períodos de formação.

Os quatro pesquisadores da segunda geração da coleção fundaram o projeto editorial *Grumo*, que se consistiu da Revista *Grumo* (2003) e do selo editorial de mesmo nome. Atualmente, o grupo *Grumo* possui apenas um site literário intitulado *Sala Grumo*. Ademais desse projeto em comum, os membros dessa segunda geração de *Vereda Brasil* são, atualmente, docentes de diversas universidades brasileiras e argentinas: Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e Universidad de Buenos Aires (UBA), respectivamente. Isso demonstra que *Vereda Brasil* se transformou em um importante espaço de formação intelectual para jovens pesquisadores interessados em literatura brasileira, atuantes tanto no Brasil como na Argentina.

Posteriormente, publicou-se *Ubirajara: una leyenda tupí* (2009), de José de Alencar, com tradução de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, introdução de Lúcia Sá, intitulada “Ubirajara: la leyenda y las notas”, e texto crítico de Sergio Medeiros, de nome “José de Alencar, el escritor que no dudó de las imágenes”, ambos os textos críticos publicados pela primeira vez na edição de *Vereda Brasil*. Segundo nos comenta Aguilar em entrevista, esse

livro foi incluído no programa da cátedra por ser uma das obras de José de Alencar que rompia com a tipificação idealista do índio brasileiro e, como não havia nenhuma edição da obra para o espanhol, ele e Mario Cámara, que recentemente havia assumido um cargo na cátedra de Literatura Brasileira, na qual Aguilar também lecionava; ambos resolveram traduzir a obra e publicá-la em *Vereda Brasil*.

Las cinco estaciones del amor (2009), de João Almino, foi traduzido por María Auxílio Salado e Antelma Cisneros, e contém prólogo de Silviano Santiago, sem título, bem como texto crítico de Pedro Meira Monteiro, intitulado “‘No pertenecer perteneciendo’: en torno a *Las cinco estaciones del amor*”. Segundo nos descreve Pampín, essa é uma das edições mais vendidas para bibliotecas comunitárias da Argentina, e é um dos livros responsáveis, segundo a editora, pelo balanço econômico da coleção, na qual algumas edições com maior número de venda terminam financiando publicações com menor inserção no mercado livreiro.

Outro fenômeno que se nota no catálogo de *Vereda Brasil*, também vinculado, em certo sentido, à lógica editorial na qual está inserido, é o de hospedar edições de literatura brasileira propostas por outros críticos ou escritores argentinos, como é o caso de *Entre cielo y suelo* (2010), antología de poemas de Armando Freitas Filho, traduzida e organizada por Teresa Arijón e Camila do Valle. Mas mesmo dentro desse contexto, a edição segue o padrão de *Vereda Brasil*, incluindo textos críticos, uma vez que se soma ao exemplar a apresentação de Camila do Valle e Lucía Vogelfang, intitulada “A manera de presentación”, o texto crítico de Viviana Bosi, “Objeto Urgente” e, por último, a Cronologia composta pelo próprio Armando Freitas Filho.

Essa edição teve desdobramentos para o cenário de recepção da literatura brasileira, os quais consideramos necessário pontuar. Teresa Arijón é uma importante poeta e tradutora argentina, bastante atuante no mercado editorial local, e em 2013, ao lado de Bárbara Belloc, fundou a coleção de literatura brasileira *Nomadismos*, publicada na editora argentina **Manantial**. No texto presente na contracapa das edições, as organizadoras dizem que o propósito da coleção é divulgar o pensamento e a escrita de notáveis artistas da vanguarda brasileira, e dentre os quatro títulos que compõem seu catálogo, dois autores já haviam sido publicados em *Vereda Brasil*, são eles: Ferreira Gullar, de quem se publica *Fecha de elaboración/ fecha de vencimiento* (2013) e Ana Cristina Cesar, presente na coleção com o volume *El Método Documental* (2013). Os dois livros serão financiados pelo Programa da Biblioteca Nacional e possuem uma estrutura paratextual semelhante àquela observada em

Vereda Brasil, posto que também incluem textos complementares e demais apêndices. Dessa maneira, é possível verificar que a importância da coleção de Aguilar e Garramuño se materializa nas publicações de outros selos editoriais, que propõem edições e autores acordes ao projeto de **Corregidor**, evidenciando tanto a importância da coleção para a recepção da literatura brasileira a partir dos anos 2000, quanto o modo como esta recepção está vinculada à esfera acadêmica, dado que comprova a proliferação de edições compostas por materiais críticos.

A edição descrita acima não será a única a evidenciar outras práticas editoriais, como se pode ver, por exemplo, na edição de *Monodrama* (2011), de Carlito Azevedo, livro que possui financiamento pelo do programa da Biblioteca Nacional, traduzido e prologado por Garramuño, com texto crítico de Flora Sussekind, intitulado “La imagen en estaciones – Observaciones sobre ‘Margens’” (*Margenes*) (PEDROSA, 2008). Essa mesma coletânea de poemas de Carlito, será publicada em 2015, na editora espanhola *Kriller71*, com tradução de Aníbal Cristobo e prólogo de Ana Porrúa.

O volume argentino evidencia que provavelmente os livros publicados naquele país não circulam na Espanha, razão pela qual se justificaria a publicação do mesmo livro no país europeu. Contudo, nos chama a atenção que o tradutor e a prologuista da edição sejam argentinos, perspectiva que demonstra que possivelmente tal edição possa vir a circular na Argentina, já que Ana Porrúa é uma crítica literária e professora universitária que possui certa projeção no cenário crítico e literário local. Outro dado sobre a publicação que nos chama a atenção é que a Biblioteca Nacional financie, ainda que não integralmente, a tradução e publicação de uma mesma obra, em um marco temporal menor do que cinco anos, com traduções, ainda que diferentes, para uma mesma língua. Tal aspecto demonstra como uma das principais dificuldades do mercado editorial se refere à distribuição de seus exemplares, e não propriamente à publicação de tais livros.

De outro modo, ainda um aspecto que nos chamou enorme atenção e que mereceria estudo detalhado é a grande quantidade de títulos, em *Vereda Brasil*, de Clarice Lispector, somando, em total, oito. O primeiro a ser publicado será *La araña* (2003), traduzido por Haydeé M. Joffré Barroso e prologado por Raúl Antelo, exemplar que se configura como uma reedição, exceto pela inclusão do prólogo e pela revisão da tradução, realizada por Florencia Garramuño, da edição publicada nos anos 1970, por **Corregidor**.

O segundo título de Clarice seria *La hora de la estrella* (2010), com tradução e introdução de Gonzalo Aguilar, intitulada “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*” e estudos crítico de Ítalo Moriconi, que leva o nome de “La hora de la basura”, publicado pela primeira vez em *Radar Libros*, o suplemento literário de *Página 12* (3 de dezembro de 2000), além de um texto de Garramuño, intitulado “Una lectura histórica de Clarice Lispector”. O próximo a ser editado será *Un soplo de vida* (2010), com tradução e prólogo de Paloma Vidal, intitulado “‘Esto no es un lamento’: La escritura solidaria de *Un soplo de Vida*” e textos críticos de Benedito Nunes e Mario Cámara. É importante pontuar que essa edição também contou com o financiamento da Biblioteca Nacional.

Ainda temos *Un aprendizaje o El libro de los placeres* (2011), traduzido e prologado por Rosario Hubert, com texto crítico de Hélène Cixous, “Ver a no saber”. A edição inclui uma entrevista com Clarice, intitulada “Los libros son mis cachorros”, publicada na Revista *Crisis* em 1976. Há também a edição de *La legión extranjera* (2011), com tradução e prólogo de Paloma Vidal, intitulado “Clarice en abismo”, e texto crítico de Silviano Santiago, de título “Bestiario”, publicado anteriormente no *Caderno de Literatura Brasileira* (2004), do instituto Moreira Salles.

Também foram publicados *El via crucis del cuerpo* (2012), com tradução e prólogo de Gonzalo Aguilar, *La ciudad sitiada* (2013), traduzido e prologado por Florencia Garramuño (“Clarice Lispector: la expansión narrativa”), com texto crítico de Silviano Santiago (“La clase inaugural de Clarice Lispector”) e de Benjamín Moser (“La estatua pública”), lançados originalmente na biografia de Lispector, *Why This Word. A Biography of Clarice Lispector* (Oxford University Press, 2009). Por último, *La Bella y la bestia* (2013), com tradução e prólogo de Gonzalo Aguilar, intitulado “La Serpiente se muerde la cola: el último libro de cuentos de Clarice Lispector”, e texto crítico de Constanza Penanici, intitulado “Solo en el tempo hay espacio para mí”.

Com respeito à publicação de Clarice, há algumas considerações a serem feitas. Primeiramente, nota-se que os direitos autorais de suas obras foram divididos entre as editoras **Cuenca de Plata** e **Ediciones Corregidor**, lembrando que ela é uma das autoras brasileiras mais conhecidas na Argentina. Os livros da escritora publicados em **Cuenca de Plata** podem ser divididos em dois blocos: os traduzidos por Gonzalo Aguilar, Florencia Garramuño e Mario Cámara, e os com traduções realizadas por Bárbara Belloc e Teresa Arijón, organizadoras da coleção *Nomadismos*.

No que toca o primeiro bloco, por um lado, podemos citar *La pasión según G. H.* (2010), traduzido por Mario Cámara e prologado por Gonzalo Aguilar, *Agua viva* (2010), traduzido e prologado por Florencia Garramuño, e *Lazos de familia* (2011), traduzido por Cámara e Edgardo Russo, editor de **Cuenco de Plata**. Por outro lado, no que concerne o bloco de traduções realizada por Teresa Arijón e Bárbara Belloc estão *Felicidad Clandestina* (2011), *Cerca del corazón salvaje* (2011), *La manzana en lo oscuro* (2013), *Donde estuviste de noche* (2013), *Las palabras* (2014), *El tiempo* (2014), edições que não possuem textos complementares, como ocorre com as traduções realizadas por Aguilar e Garramuño. O único livro de **Cuenco de Plata** a ser traduzido por outra pessoa foi *Para no olvidar* (2012), com tradução de Edgar Stanko. Destacamos que as publicações de Clarice em **Cuenco de Plata** pertencem à coleção Latinoamericana e que dentre os outros brasileiros publicados nesta estão Ruben Fonseca, Hilda Hilst e Haroldo de Campos.

Vale ressaltar que todas as capas das obras de Lispector publicadas por **Cuenco de Plata** se compõem de uma foto da autora, movimento que parece ter sido copiado por **Corregidor**, tendo em vista que, devido ao êxito da escritora e, nesse sentido, à oportunidade de atrair ainda mais público, parecia interessante mudar o projeto gráfico do livro, incluindo, dessa vez, fotos da autora na capa. Como nos comenta Pampín, haverá dentro da própria coleção uma outra coleção, a qual Pampín chamará de *Biblioteca Clarice*.

Não foi somente nas edições de **Cuenco de Plata** que Aguilar e Garramuño traduziram e prologaram autores brasileiros. Dentre as outras editoras para as quais eles desempenharam essas atividades, destaca-se **Adriana Hidalgo**, para quem os dois traduziram *Gran Sertón Veredas* (2011), de Guimarães Rosa, edição que contém uma introdução dos tradutores. A outra editora argentina para a qual eles colaboraram traduzindo obras brasileiras foi **Beatriz Viterbo**, na qual dentre elas estão *Infancia* (2010), de Graciliano Ramos, e *Ó* (2014), de Nuno Ramos, ambos traduzidos por Garramuño.

Quanto às últimas obras publicadas no catálogo de Vereda Brasil até 2014, temos *Manual práctico del odio* (2013), de Ferréz, com tradução e prólogo de Lucía Tenina, intitulado “El odio se filtra en los detalles: introducción a *Manual Práctico del odio*, de Ferréz”, e textos críticos de Arnaldo Antunes, Heloísa Buarque de Hollanda, João Camillo Penna (“Território Ferréz”) e Allan da Rosa. No segundo semestre de 2014, durante a feira do livro de Buenos Aires, que teve São Paulo como cidade homenageada, foi publicado *Dios se fue a almorzar* (2014), também de Ferréz, com tradução e prólogo de Lucía Tenina, intitulado “Abrirse al

abandono: introducción a Dios se fue a almorzar”, e textos críticos de Alexandre Faria e Regina Dalcastagné.

A partir do panorama traçado acima, é possível perceber que Aguilar e Garramuño são figuras centrais para a recepção da literatura brasileira na Argentina a partir dos anos 2000, atuando tanto na academia quanto no mercado livreiro. Esta ponderação nos faz pensar que esses dois pesquisadores podem ser compreendidos, segundo as categorias estabelecidas por Candido, na *Formação da Literatura brasileira* (1959), como o *conjunto de produtores*, conscientes do papel desempenhado na recepção da literatura brasileira na Argentina, função cumprida, sobretudo, através da coleção *Vereda Brasil*.

Como veremos nos próximos capítulos, nos quais se apresenta a maneira como a coleção e seus exemplares podem ser entendidos também por se constituírem como um *mecanismo transmissor* e por formarem um *conjunto de receptores*, tríade proposta por Candido que caracteriza a formação de tradições literárias, entendemos que, com a fundação de *Vereda Brasil*, começa a haver na Argentina uma sistematização da literatura brasileira – panorama que futuramente poderá ser caracterizado pela construção de uma tradição literária brasileira na Argentina.

Entretanto, como justificado no início deste capítulo, consideramos prematuro aportar a coleção *Vereda Brasil* como um evento editorial capaz de constituir um *sistema literário*, já que, por se tratar de um fenômeno recente, parece não haver distanciamento temporal suficiente para analisar as reais contribuições que tal projeto ocasionou para a recepção da literatura brasileira na Argentina, principalmente por não sabermos se sua recepção continuará tão pujante nos próximos anos, condição essencial para que seja comprovada a constituição de um sistema formativo.

Concluindo nossas considerações sobre o panorama de recepção da literatura brasileira na Argentina, no capítulo seguinte analisaremos a edição de *Escritos antropófagos*, com o intuito de demonstrar como a sua constituição material nos demonstra a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, atribuindo ao livro a função de *mecanismo transmissor* por excelência.

CAPÍTULO II

ESCRITOS ANTROPÓFAGOS

Michel Melot em *Livro*, (2006) argumenta que o livro tal qual o conhecemos hoje, cuja materialidade se dá através do códice, caracterizado pela dobra do papel fixado em tábuas, triunfou dentre muitos outros suportes existentes para o texto, encontrados ao longo de milênios, como o rolo, a tabuinha e a estela (MELOT, 2006: 25). Este triunfo demonstra a importância e autonomia de sua forma, uma vez que o livro não é apenas um mero suporte do texto, mas sim um objeto autônomo que carrega sentidos e significados próprios a sua constituição material. Dentre as formas que o constitui enquanto objeto está a capa, a contracapa e a unidade da página, que é sempre múltipla de quatro, uma vez que, antes de impressa e dobrada, uma folha de papel pode corresponder a até 4 páginas de um livro. Ainda sobre a materialidade do livro, não é à toa que ao longo dos séculos ele foi comparado a uma prisão, pois, dentre as suas funções, está a de conter a multiplicidade da escrita – ou das imagens – quando uma edição as contém, uma vez que “*somente o livro foi adaptado para parar a escrita, colocar-lhe um termo e reunir os pedaços esparsos em sua totalidade [...]*” (MELOT, 2006: 34). Esses pedaços são os elementos que compõem um livro, como o título, o(s) nome(s) do(s)

autor(es), a capa, a contracapa, as dedicatórias, prefácios, posfácios e outros textos complementares, denominados por Gérard Genette (2009) *paratextos editoriais*.

Nossa indagação poderia seguir e questionar se um livro, apresentado em determinada coleção, contando com textos complementares e fazendo parte de um projeto editorial que possui um braço no mercado livreiro independente e outro na universidade pública, é lido da mesma maneira que um exemplar publicado em um contexto distinto do descrito acima. Foi pensando nesses aspectos que propusemos a análise de *Escritos antropófagos*, edição composta por uma seleta de textos de Oswald de Andrade, traduzida, organizada e posfaciada por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera. O exemplar foi publicado pela primeira vez em 1993 pela editora **Imago Mundi** e em 2001, na coleção *Vereda Brasil*, de **Ediciones Corregidor**.

Nota-se que a existência de edições distintas de um mesmo texto, enquadradas sob projetos editoriais e coleções distintas, demonstra como os elementos paratextuais de uma edição podem determinar o intuito de uma publicação, associando-se a um público específico e a uma interpretação determinada sobre a obra. Esses aspectos, certamente, influenciam a recepção do livro, entretanto, no presente trabalho não nos detivemos em suas recepções, pois o nosso intuito principal é empreender o projeto editorial de *Vereda Brasil* em sua materialidade e dimensão crítica.

Não obstante, consideramos que tanto sua materialidade quanto sua dimensão crítica influenciaram sua circulação e compra, pois inseriu a edição em um nicho editorial bastante específico: o de pesquisadores e estudantes de literatura brasileira e latino-americana. Como foi possível perceber no capítulo anterior, a determinação de um público específico transformou-se numa das estratégias de subsistência das editoras independentes de pequeno e médio porte, as quais, por não possuírem uma estrutura editorial capaz de competir com os grandes grupos editoriais, optam por delimitar de forma mais precisa seu público, restringindo sua atuação aos espaços de seus potenciais compradores.

Cabe destacar que a compreensão do livro como objeto de consumo está vinculada à sua laicização, pois com o advento da imprensa, que permitiu que o livro fosse reproduzido inúmeras vezes e de formas distintas, este passou a ser visto como um objeto profanatório, degradante, banal e industrializado (MELOT, 2006: 46). É neste objeto que se materializa o conceito de *mecanismo transmissor*, cunhado por Candido (1959), com respeito às categorias que constroem um *sistema literário*. Diferentemente da tese defendida pelo teórico brasileiro, cujo principal intuito é estabelecer como se formou a tradição literária brasileira, a finalidade

principal dessa dissertação é provar, a partir da análise do livro enquanto objeto no qual um texto é transmitido, que o que caracteriza *Vereda Brasil* é o seu trânsito entre a universidade e o mercado editorial privado.

Como a tríade de Antonio Candido – composta por um *conjunto de produtores*, um *conjunto de receptores* e um *mecanismo transmissor* – parece estar impregnada na história crítica recente latino-americana, foi impossível dissociá-la do presente estudo, posto que a potencialidade de seu método é tamanha que acaba por nos orientar, inclusive, na demonstração dos vínculos entre mercado editorial e pesquisa acadêmica. Assim, no presente capítulo nos ateremos aos aspectos materiais da edição, deixando em segundo plano, muitas vezes, a análise mais detida das composições críticas propostas pelos organizadores. Mas tal tomada de decisão deve-se, também, ao fato de que esta publicação concilia os propósitos editoriais da edição anterior à de *Vereda Brasil*, apontando-nos para perspectivas crítico-teóricas que não partem somente das propostas pela coleção, possuindo resquícios da edição de **Imago Mundi**, onde a obra foi publicada em 1993. Com isso, na próxima seção, apresentamos a primeira edição da seleta de textos de Oswald de Andrade.

1. Primeira edição de *Escritos antropófagos*: breves considerações

A publicação na editora **Imago Mundi**⁶ ocorreu na coleção *Primera Persona*, dirigida pelo poeta e professor do curso de Comunicação da Universidad de Buenos Aires (UBA), Yaki Setton. A coleção reunia vários textos em torno da escrita autobiográfica como pode-se notar pela descrição da contracapa do livro: “*Memorias. Cartas. Diarios. Crónicas. Autobiografías. Confesiones*”(edição de 1993 de **Imago Mundi**) e pelos títulos que a compunham: *Carta al padre*, de Franz Kafka, *En Europa*, de César Vallejo e *Cuadros de un pensamiento*, de Walter Benjamín.

Publicar um livro é dar materialidade, corpo, a um escrito. Este processo, além de estar marcado pelo fim da escrita, também se caracteriza pela passagem de um texto a livro. No caso de *Escritos antropófagos*, como dito anteriormente, essa passagem ocorreu duplamente: a primeira com a edição de **Imago Mundi** em 1993 e a segunda com a de **Ediciones Corrigidor** em 2001. Ao analisarmos o material apresentado nas duas publicações notamos que à de

⁶ Esta editora ficou conhecida na Argentina através da revista *El cielo por asalto* dirigida por Horacio Tarkus, fundador do CeDInCI (Centro de Documentación y archivo de cultura de izquierda en la Argentina), e editada pela Imago Mundi.

Corregidor foram acrescentados os seguintes textos: “Informe sobre el Modernismo”, “La crisis de la filosofía mesiánica”, “Bibliografía de la tesis ‘La crisis de la filosofía mesiánica’” e “Un aspecto antropofágico de la cultura brasileña: el hombre cordial”, textos ensaísticos pertencentes à última fase oswaldiana em que o autor retoma o conceito de antropofagia através de seus estudos filosóficos sobre o período colonial. Também foram acrescentados um apêndice com imagens das duas revistas editadas pelo escritor brasileiro, nas quais publicou alguns dos textos contidos na edição do referido livro, como, por exemplo, a *Revista Antropofágica* (1982) e *O homem do povo* (1984), e alguns retratos do escritor, com os participantes da Semana de Arte Moderna e com Patrícia Galvão (Pagu) e o filho do casal, Rudá.

Na publicação de 1993, em **Imago Mundi**⁷, na qual *Escritos antropófagos* foi editado, junto com outros textos autobiográficos, enfatiza-se a mistura entre vida pública e privada, evidenciando-se a faceta oswaldiana descrita por Haroldo de Campos como “*el yo-lírico y el yo-colectivo (o el yo pluralizado por la consideración del drama colectivo)*” (1985: XVI). Já na publicação de *Vereda Brasil*, a obra de Oswald está ao lado de outros títulos de autores brasileiros. Este recorte e diversidade de títulos faz com que a obra seja colocada em diálogo com a tradição literária brasileira, na qual se enfatiza, por exemplo, a contribuição oswaldiana para o modernismo brasileiro e também para as gerações literárias futuras.

Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette comenta que agrupar os títulos em coleções é uma forma de controlar a diversidade editorial e de enfatizar o segmento no qual a editora atua e o público ao qual se destina (2009:26). Dessa forma, pode-se dizer que a publicação em **Imago Mundi** e em **Corregidor** podem ter propiciado à mesma edição de *Escritos antropófagos* leituras e públicos distintos.

Entretanto, a incursão editorial da obra de Oswald de Andrade pela América Hispânica se inicia em 1985 com a publicação de *Obras escogidas* (1985) pela editora venezuelana **Ayacucho**. Esta edição reunia diversos textos literários e ensaísticos do autor e estava acompanhada de um prólogo de Haroldo de Campos (sem título). Este texto de Haroldo de Campos, *Vida e morte da antropofagia* (1977) e *Las vanguardias latinoamericanas* (1991), parecem ser as principais referências usadas por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera para a seleção das obras de Oswald de Andrade e a escrita do posfácio.

⁷ **Imago Mundi** foi fundada em 1989 e, segundo seu texto de apresentação, inspirou-se no selo editorial argentino *La Rosa Blindada*, editora que também possuía uma revista literária com o mesmo nome da qual importantes escritores das décadas de 1960 e 1970 participaram, tais como Estela Canto e Juan Gelman. Suas atividades estão centradas na publicação de livros de Ciências Sociais e Humanas argentinas.

Os textos que compõem as edições pertencem à edição dos seguintes títulos de Oswald de Andrade: *A utopia antropofágica* (1990), *Telefonema* (1976), *Ponta de Lança* (1991) e *Os dentes do dragão (entrevistas)* (1990)⁸. Também fazem parte da edição uma cronologia e um posfácio dos também tradutores Aguilar e Laera, e um apêndice em que estão presentes algumas gravuras e poemas do poeta brasileiro. Como será possível notar, esses textos estão presentes na edição da seleta em *Vereda Brasil*. Entretanto, a disposição das informações acerca do livro será diferente. Esses elementos ajudam na construção do projeto editorial da coleção e são objetos de análise no presente estudo.

Porém, antes disso, será necessário comentar sobre a cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, na qual Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar trabalhavam conjuntamente e, como se verá pela análise de seus programas, após a nova edição de *Escritos antropófagos*, a forma como ela foi ensinada e trabalhada também se modificou.

2. Cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa e o ensino de *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade

Como é sabido, o programa de uma disciplina é apenas um roteiro no qual se apresentam os temas a serem abordados e normalmente são divididos entre as leituras literárias e as críticas. Como consideramos que as abordagens críticas coincidiram em muitos aspectos com as leituras observadas nos textos complementares à edição, nos ateremos nesta seção em comentar brevemente as vinculações literárias observadas nas unidades dos programas da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da UBA em que as edições analisadas aparecem.

No Programa de 2001, *Escritos antropófagos* aparecia na unidade 3, cujo título era “Diferencias internas, modelos foráneos y reescrituras”. A obra aparecia ao lado de outras como *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Entre a bibliografia teórica referente a obra e período estão os seguintes textos: o prefácio de Raúl Antelo para a edição de *Primeiro caderno do aluno de Poesia de Oswald de Andrade* (1991), *Vida e morte da antropofagia* (1977), de Raúl Bopp, “Uma poética da radicalidade”, de Haroldo de Campos, editado na compilação das poesias de Oswald de Andrade em *Poesias reunidas* (1972), *A crítica e o modernismo* (1974), de João Luiz Lafetá, “A carroça, o bonde e

⁸ As *Obras Completas* de Oswald de Andrade foram reeditadas nos anos 1990 pela casa editorial brasileira Editora Globo, e os textos esparsos do escritor foram organizados sob outros títulos. Optamos por deixar as datas de publicação das edições consultadas pelos autores, pois consideramos ser um dado importante saber quais edições foram utilizadas. Na análise da seleção dos títulos comentaremos as primeiras publicações da obra de Oswald.

o poeta modernista”, presente no livro *Que horas são?* (1986) de Roberto Schwarz e *Vanguardia y cosmopolitismo* (1997), de Jorge Schwartz.

O primeiro dado digno de menção é que os romances propostos na mesma unidade do programa não pertencem ao mesmo período de Oswald de Andrade, pois são do final do Século XIX, época da qual data-se o período literário conhecido como realismo. Podemos compreender que ao incluir obras de escolas literárias distintas, os professores da cátedra rompem com a perspectiva diacrônica da análise literária, uma vez que a relação entre as obras não é construída a partir de uma perspectiva cronológica, mas sim temática, como veremos a seguir.

O primo Basílio, de autoria do escritor português Eça de Queirós, através de um narrador onisciente, conta a história de um típico casal burguês lisboeta: Luisa é uma jovem romântica e sonhadora e Jorge, seu esposo, um engenheiro bem-sucedido. A harmonia do casal aparentemente feliz se desfaz quando Jorge começa a viajar a trabalho e Luisa o trai com seu primo Basílio, jovem aristocrata que vivera muitos anos em Paris. Quando o adultério é descoberto pela empregada Juliana, mulher descrita como invejosa e mau-caráter, esta começa a chantagear a patroa, que termina adoecendo devido às coerções emocionais sofridas. Jorge, ao voltar de viagem, encontra a esposa muito debilitada e numa carta de Basílio, endereçada a ela, descobre a traição. O engenheiro a perdoa e não mede esforços para salvar a amada, que termina morrendo ao final do romance.

Já *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é escrito em primeira pessoa, pelo narrador Bento Santiago, que quando chega à velhice narra a sua juventude. Bento, no seminário que frequentou durante a adolescência, conhece o seu melhor amigo Ezequiel, o qual, após concluir seus estudos no seminário, torna-se um importante comerciante. O narrador, por sua vez, estuda advocacia em São Paulo e se casa com Capitu, sua vizinha e paixão desde a infância. O casal tem um filho e o batiza Ezequiel, em homenagem ao amigo, que morre prematuramente afogado na praia do Rio de Janeiro. Após o enterro, Bento começa a desconfiar que sua mulher e seu melhor amigo o traíam às escondidas, e nessa narrativa retrospectiva apresentam-se os indícios da suposta traição. Em linhas gerais, tal obra destaca-se como o livro sobre o ciúme mais bem escrito e famoso na história da literatura brasileira.

Grosso modo, estes romances descrevem o mundo privado e o mundo público da sociedade burguesa brasileira e portuguesa do fim do século XIX, embora formalmente construam tais realidades a partir de perspectivas narrativas diferentes. O narrador onisciente em terceira pessoa de *O primo Basílio*, apresenta como os valores corrompidos daquela classe

social podem levar à morte e à infelicidade, e o narrador personagem de *Dom Casmurro*, demonstra como o pertencimento a tal classe pode levar a leituras distorcidas e comprometidas sobre a realidade. Portanto, o primeiro parece representar a visão do sujeito coletivo e o segundo do sujeito privado. Se tomarmos estas perspectivas à luz do recorte proposto em *Escritos antropófagos* para a coleção *Primera Persona*, que consideramos ser uma edição que se justifica pelo uso do *eu-lírico* e do *eu-coletivo* em Oswald, podemos dizer que na cátedra da UBA, os romances realistas parecem ilustrar tal questão e evidenciar, também que em Oswald a relação entre sujeito, sociedade e forma apresenta novas perspectivas, se comparada com as adotadas pelos escritores realistas presentes na mesma unidade do programa.

No ano de 2002, quando a edição de *Escritos antropófagos* de **Corregidor** havia sido publicada, observamos uma mudança no programa e na abordagem dada ao livro. A obra aparece na unidade 2, sob o título de “Vanguardia y Nacionalismo”, onde também constam as seguintes obras: *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, uma antologia com textos de Fernando Pessoa, *Modernidade e modernismo no Brasil* (1994), de Annateresa Fabris e *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (2006), de Rosalind Krauss. Com relação ao apêndice teórico, foram acrescentados apenas alguns títulos, e são eles: “O intelectual modernista revisitado” (1986), de Silviano Santiago, e *Las vanguardias latinoamericanas* (1991), de Jorge Schwartz.

Após a publicação do livro na coleção *Vereda Brasil*, notamos que ele é estudado juntamente com outros autores considerados modernistas, como Fernando Pessoa e Mário de Andrade, ou seja, a perspectiva diacrônica volta a fazer parte do debate em torno da obra, não apenas pelo seu viés cronológico, mas também através de textos teóricos cujo enfoque é o modernismo, ou a vanguarda latino-americana. Tais dados demonstram que a publicação de *Escritos antropófagos* na editora **Corregidor** e a fundação de *Vereda Brasil* influenciaram a abordagem docente dos então professores e organizadores da coleção, evidenciando a completa simbiose entre o trabalho desenvolvido na cátedra e a coleção *Vereda Brasil*. Tomando as considerações acerca da primeira edição da obra e dos programas da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, analisaremos os paratextos externos da edição de *Vereda Brasil* de *Escritos antropófagos*, isto é, a capa e a contracapa do livro.

3. Análise dos paratextos externos

A capa de uma edição é onde se materializam diversos paratextos, como o título, o(s) nome(s) do(s) autor(es) da obra e dos que desempenham as demais funções, como organização, tradução e escrita de textos complementares. Também será através dela que se evidenciarão algumas especificidades do projeto gráfico, como, por exemplo, quantas cores são usadas para a sua composição, a qualidade e o tipo de impressão, os papéis usados, o tipo de encadernação, a inclusão de imagem, a escolha tipológica, entre outros. Nas próximas seções analisaremos todos os elementos concernentes aos paratextos editoriais externos, isto é, os nomes e os títulos, para abordar a construção da autoria a partir de suas composições, bem como o texto apresentado na contracapa. Nela, normalmente são incluídos um pequeno texto que caracteriza a obra, seja em forma de resumo ou através da apresentação do autor ou tema. Esse pequeno texto normalmente se repete em outras instâncias editoriais, tais como o site da editora, livrarias e catálogos. Devido a tais aspectos, ele é normalmente analisado como uma adaptação do *release*⁹, como será possível notar de forma mais precisa no transcurso dessa seção.

3.1 Os títulos e os nomes de *Escritos antropófagos*

A capa é composta por fundo laranja, com letras azuis, e possui dois ícones gráficos: o logo da editora e a miniatura, também em azul, do famoso quadro de Tarsila do Amaral, o *Abaporu*, impresso em formato de ícone, sem créditos de obra na ficha técnica do livro. Este quadro, que atualmente faz parte do acervo do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), foi pintado em 1928 e é um presente da artista ao seu então companheiro, Oswald de Andrade. O nome *Abaporu*, escolhido pelo também poeta modernista Raul Bopp, significa em tupi “o homem que come gente” e foi uma das inspirações para o movimento antropófago. E essas informações, que para o público brasileiro poderiam ser redundantes, possuem outro efeito no contexto argentino, pois, como veremos a seguir, a miniatura do *Abaporu* enfatizará tanto o título quanto o recorte temático da edição.

Antes de analisar os efeitos e sentidos desse desenho da capa é necessário comentar o seu título. Segundo Genette, o título é “*um objeto artificial, um artefato de recepção ou de*

⁹ Os elementos que compõem a capa e a contracapa têm em comum serem paratextos que superam as instâncias do próprio livro, uma vez que eles aparecem em outros lugares como o material de divulgação da editora: resenhas, entrevistas e artigos escritos sobre a edição, entre outros. Esses lugares em que os paratextos também figuram serão denominados, por Genette, *peritexto* e *epitexto*, mas no presente estudo não nos ateremos às análises deles, visto que se considera o material de que dispomos bastante incipiente para se propor uma análise séria e comprometida.

comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliógrafos.” (GENETTE, 2008: 55), cujos intuitos e funções principais são resumir o conteúdo de uma obra, ou de mais de uma, em casos de seletas e coletâneas de textos. Porém, o título não será, por essência, o único paratexto cujo intuito será resumir uma obra, uma vez que este propósito também será observado no *release* do livro, ou no resumo contido na contracapa.

É interessante observar como os paratextos, ao desempenharem suas funções essenciais, muitas vezes entram em rota de coalisão com o próprio conceito do que é um livro, que se propõe a ser um objeto físico caracterizado pelo agrupamento de textos, os quais, juntos, possuem uma unidade e uma relação entre si. Com isso, é interessante observar que, através da análise dos paratextos, muitas vezes evidenciam-se certas contradições associadas à própria unidade do livro e às capacidades interpretativas que um texto pode gerar, dado que ele deveria ser valorizado e preservado por sua infinidade de sentidos, interpretações, análises e conceitos e não pelo emplastamento de sentidos e significados que muitas vezes um título, prefácio ou textos complementares podem produzir. Devido a tais aspectos, é de grande importância analisar os paratextos de um livro, sobretudo os externos, que contêm a primeira intenção editorial e, em muitos casos, produzem as primeiras impressões e a leitura de parte dos seus *receptores*.

Em alguns casos, como é o de *Escritos antropófagos*, o agrupamento juntamente com a escolha do título, estão marcados pela intervenção artificial dos organizadores ou editores. No caso dessa edição, isso ocorre porque o livro publicado por **Corregidor** não foi concebido nesses moldes por seu autor, mas sim por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera. A coexistência desses textos ocorre a partir da sua organização sob um mesmo recorte crítico ou sob temas comuns. No caso de uma seleta, cujas publicações originais ocorreram em vista de outras perspectivas críticas, estéticas, literárias e também foram editadas originalmente de forma distinta, a organização pressupõe o desmantelamento das edições anteriores, ou, ao menos, um remodelamento cronológico de gênero e até mesmo dos históricos de edições anteriores. A partir dessas perspectivas, o título na edição de *Escritos antropófagos* terá um papel fundador para o exemplar, pois ele é o elemento paratextual que faz com que textos de distintos gêneros e períodos habitem, em harmonia, uma mesma edição, ou seja, que materialmente ganhem nome e, simbolicamente, tenham unidade.

O título é, entre os elementos paratextuais, o que mais se repete em uma edição, isto porque ele aparece na primeira capa, na lombada, na página de rosto e, em algumas edições, na página de anterrosto. Eles se dividem, *grosso modo*, em duas categorias: os títulos que são temáticos e os que são remáticos. Nos dois casos o título servirá para descrever o texto a partir da escolha de uma de suas características, uma vez que, como dito anteriormente, aquele tem como função resumir o conteúdo do livro. Esse resumo, entretanto, no caso de títulos temáticos, pode ocorrer através de metonímias, sinédoques, metáforas e ironias, e no de remáticos, por meio da escolha de algum elemento categorizador, como gênero, assunto ou área da ciência ou humanidade ao qual pertence (GENETTE, 2008: 63).

Com isso, considera-se que *Escritos antropófagos* é um título temático construído a partir de uma sinédoque, uma vez que o termo “escritos” engloba vários dos gêneros textuais contidos na edição, como ensaios, textos críticos em geral, reportagens de jornal e cartas. Enquanto “antropófagos” relaciona-se a uma das temáticas encontradas nos textos selecionados, que poderiam ser centralizados em outras generalidades no que diz respeito ao histórico crítico e literário de Oswald, tais como modernista, vanguardista ou polemista, facetas oswaldianas que aparecem na seleção feita pelos organizadores.

Outro título contido na edição é o da coleção, *Vereda Brasil*. Este, por sua vez, parece estar vinculado à ideia remática, pois como será demonstrado em outros momentos da dissertação, a literatura brasileira parece funcionar como uma espécie de gênero autônomo dentro do catálogo da editora, fragmentada em diversas coleções, tais como *Via México* ou *Archipiélago Caribe*, destinados, respectivamente, à literatura mexicana e à caribenha.

Observando a simultaneidade entre o título temático da antologia oswaldiana e o único ícone gráfico apresentado na capa da edição, podemos interpretá-la como um indício de que a antropofagia não esteve presente na tradição cultural brasileira apenas na literatura, mas também nas artes plásticas, o que demonstra que tal conceito norteou a cultura brasileira durante o período modernista e que foi uma das principais contribuições do modernismo brasileiro às culturas estrangeiras. Tal menção se vincula diretamente às proposições dos organizadores da coleção sobre suas áreas de atuação, pois, como dito em entrevista, não se consideram críticos brasilianistas, mas sim culturalistas, ou seja, não restringem seus objetos de análise a recortes geográficos ou a gêneros artísticos específicos, uma vez que analisam em suas obras críticas, paralelas à coleção, filmes, canções, artes plásticas, entre outros. Pensando em tais aspectos, é

necessário ter em mente as trajetórias de suas formações, postulação que será feita na seção a seguir.

3.2 A construção da autoria através da capa

A análise do nome do autor na capa do livro leva em consideração algumas variáveis, como a ordem, o tamanho da fonte, as cores e sua disposição na página. Notamos que em *Escritos antropófagos*, o nome de Oswald de Andrade aparecerá centralizado no meio da página e que este é o único elemento a aparecer na cor branca, já que, como descrito acima, os outros ícones e título estão dispostos em azul sobre fundo laranja. O destaque conferido ao autor pode estar relacionado ao fato de que o que está em jogo é uma antologia da obra de Oswald de Andrade, figura em torno da qual os textos apresentados orbitam em torno.

Como dirá Genette, “*o local paratextual do nome de autor ou daquele que ocupa esse lugar é, hoje, ao mesmo tempo, muito errático e muito circunscrito.*” (GENETTE, 2008: 39). Ele será errático, pois assim como o título, terá mais destaque entre os epitextos de uma obra do que a própria obra em si, considerando que será mencionado em jornais, resenhas, anúncios de compra do livro, catálogo, artigos acadêmicos, entre outros. No que concerne sua circunscrição, em outro sentido, ela estará limitada a ocupar a capa do livro e, em alguns casos, a folha de rosto. Ainda que eles tenham a mesma função, ou seja, atestar a autoria do texto, a posição do nome do autor na capa e na folha de rosto podem variar de acordo com a notoriedade do autor.

Nas edições de *Vereda Brasil*, as informações apresentadas na capa costumam se repetir na folha de rosto do livro sem que haja mudança na ordem de apresentação, exceto na edição de *Escritos antropófagos*, em que esses dados aparecerão invertidos, isto é: primeiro o nome do autor, depois o título da obra e, por último, os dados sobre seleção, cronologia e posfácio, assinados por Laera e Aguilar. Se as informações sobre a edição, ou seja, a autoria da seleção, cronologia e posfácio, ocupam a posição superior, e a da autoria do texto – no caso, do escritor Oswald de Andrade – consta no centro da página, a mudança da ordem na folha de rosto pode ser compreendida como uma inversão dos papéis de autoria na edição, em que Aguilar e Laera também poderiam ser compreendidos como autores do livro. Obviamente, esse pressuposto e observação não pretendem interpretar tal dado como uma tentativa, por parte dos editores, de refutar a autoria de *Escritos antropófagos*, mas sim de sinalizar que o trabalho de organização de antologias é, em certo sentido, um trabalho que requer uma visão autoral a partir

da leitura das obras completas de um escritor ou de um tema, e que esta compreensão se reflete na disposição paratextual do exemplar.

Nessa edição, e apenas na capa da obra, Aguilar assina Gonzalo Moisés Aguilar e não Gonzalo Aguilar como ocorre nos outros livros da coleção e nas suas outras publicações. A mudança da assinatura pode ser compreendida como parte do processo de construção de autoria do pesquisador e docente, pois em 2001, ano desta publicação, Aguilar estava iniciando sua trajetória como intelectual; naquele momento havia concluído a pesquisa de doutorado, sob supervisão de Noé Jitrik, e assumido o cargo de chefe de trabalhos práticos na disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires.

É necessário ressaltar que as informações sobre a construção de autoria, o início da carreira como docentes universitários e as primeiras publicações não são menos relevantes, pois nos demonstram que *Vereda Brasil* surge no início das carreiras de Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño e que os acompanha até os dias atuais. Com isso, a coleção se transformou em um importante espaço de formação e de consolidação intelectual dos papéis e linhas críticas dos autores, desenvolvidos a partir de três eixos de atuação: o mercado editorial, a pesquisa acadêmica e a docência.

Outro dado importante é que, na capa, não aparecerá a informação sobre a autoria da tradução de *Escritos antropófagos*, mencionada somente na ficha técnica da edição¹⁰. Analisando, porém, a coleção ao longo dos anos, é possível notar que a autoria da tradução começa a constar nas capas dos livros, demonstrando a mudança de perspectiva sobre a função e entendimento da tradução. A esse respeito, gostaríamos de destacar duas partes da entrevista concedida pelos organizadores em julho de 2014. A primeira, de Florencia Garramuño, cuja relação entre tradução e crítica podem ser evidenciadas pois, segundo a pesquisadora, as traduções realizadas por eles “*están muy permeadas por la crítica, no entramos al libro sin saber nada del libro*” (ver entrevista em anexos). Já a de Gonzalo Aguilar destaca outro aspecto complementar ao indicado por Garramuño ao relacionar a tradução à escrita, pois, segundo o crítico, “*si tuviera que tener un único criterio actualmente es que el traductor tiene que ser un buen escritor en castellano*” (ver entrevista em anexos).

¹⁰ Gerard Genette, em *Os paratextos editoriais*, comenta que os nomes dos autores nas capas têm funções e importâncias variáveis de acordo com período, circunstância, coleção e editora nas quais são publicados e o público para o qual o título é destinado. Porém, de forma geral, os nomes impressos na capa têm função contratual, ou seja, garantem a legalidade da autoria da obra. Ainda que a informação sobre a tradução esteja contida na ficha técnica do livro, o que legalmente nos atesta sua autoria, podemos notar que a assinatura dos textos complementares e da seleção das obras parecem ter mais importância e destaque do que a autoria da tradução, uma vez que seus nomes e funções estão impressos na capa.

Gonzalo Aguilar, antes de iniciar as suas pesquisas de doutorado, foi *ayudante de cátedra* da disciplina Literatura Latino Americana II, dirigida por Noé Jitrik. No início dos anos 1990, o curso apresentou um programa sobre “La ruptura en la Literatura Latinoamericana”, que culminou na edição de *Informes para una academia (crítica de la ruptura en la literatura latino-americana)* (1996). Este livro é composto por capítulos que dissertam sobre o conteúdo ministrado nos anos 1990 e os autores destes são os professores e alunos do curso. Na introdução, assinada por Gonzalo Aguilar, o professor comenta as práticas de leitura, muito arraigadas na análise textual desenvolvida no período, sob influência da crítica pós-estruturalista. Também comenta a necessidade de exclusões para conseguir compor um *corpus* de análise:

La primera dificultad que surgió fue organizar un corpus no según fechas, autores o temas, sino de acuerdo con un concepto (el de ruptura) que pone en juego una práctica crítica. Lo que esta perspectiva venía a impugnar era una ‘historia de la literatura latinoamericana’ hecha sobre la base de exclusiones [...]. (1996: 7)

A construção da autoria, tanto dos organizadores da edição quanto da própria figura de Oswald também se evidenciará na contracapa do livro, pois, como veremos na próxima seção, será neste pequeno texto – que se assemelha à estrutura de um *release* – que se perfilam as eleições temáticas e metodológicas norteadoras dos textos complementares de *Escritos antropófagos*.

3.3 A contracapa

Encontramos na contracapa um breve texto de apresentação de Oswald de Andrade, que aparece no site da editora e nos catálogos de livrarias físicas e virtuais que dispõem do livro em seus acervos. Devido à sua estrutura e circulação em plataformas vinculadas à divulgação e à comercialização, o categorizaremos como um *release*. Segundo Genette, entre os paratextos editoriais, o *release* é o de aparecimento mais tardio, historicamente encontrado em edições e acervos de jornais a partir da primeira metade do século XIX (GENETTE, 2009: 97-100).

Oswald de Andrade (1890 -1954) fue uno de los escritores vanguardistas más importantes del siglo XX. Polémico y transgresor, en su dilatada obra se destacan las novelas, los poemarios y las piezas dramáticas pero también aquellos textos de intervención cultural, como los manifiestos vanguardistas o los artículos periodísticos. En este libro

se presenta una selección de sus escritos articulada alrededor de su idea más original y fecunda: la antropofagia.

A primeira informação diz respeito à descrição do período literário do qual o autor fez parte, isto é, o modernismo brasileiro, ou bem, a vanguarda dos anos 1920, como o período costuma ser nomeado nos países hispano-americanos. Nesse contexto, Oswald é apontado como um dos escritores mais importantes dessa escola literária e sua importância não é citada a partir de um recorte nacional, mas sim em termos mais globais, uma vez que em nenhum momento o autor ou a escola à qual pertenceu são associados diretamente ao Brasil. É interessante observar que a descrição da edição se circunscreve em torno da figura de Oswald e de sua vasta produção; no entanto, essa é uma das formas de valorizar a composição da edição, isto é, o trabalho organizativo realizado por Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera, uma vez que, como veremos a seguir, o recorte proposto pelos organizadores é apresentado como se fosse a parte mais importante, a cereja do bolo, da obra completa de Oswald de Andrade.

Ainda no âmbito da descrição, será importante citar que o segundo dado a vigorar no *release* diz respeito à caracterização do autor, considerado como “polêmico y transgresor”. É interessante observar que essa caracterização se dá muito mais por elementos da personalidade do autor do que por sua obra. Como veremos na análise dos paratextos internos do livro, isso ocorrerá, também, no posfácio da edição, em que Aguilar e Laera comentam sobre os desafetos de Oswald com Tristão de Athayde, poeta modernista contemporâneo a ele, e sobre como a produção literária daquele vinculava-se a seus dados biográficos.

Considera-se, também, que esses aspectos podem ser ressaltados por influência do recorte produzido pela edição anterior à de **Corregidor**, uma vez que a publicação de *Escritos antropófagos* por **Imago Mundi**, em 1993, ocorreu numa coleção destinada às escrituras autobiográficas de diversos escritores de reconhecido prestígio, como Franz Kafka e Walter Benjamin. Esse mesmo argumento reforça, em certa medida, a falta de um planejamento editorial mais consistente e hegemônico por parte de **Corregidor** com respeito ao que seria a coleção **Vereda Brasil**, visto que, no *release*, o escritor não é nomeado em nenhum momento como brasileiro. Contudo, não se descarta a possibilidade de que o ocultamento da nacionalidade de Oswald e seu vínculo direto às tradições vanguardistas globais pode ter ocorrido propositadamente, uma vez que caracteriza o livro a partir de generalidades universais, não se restringindo a tradições locais, postura um tanto ambígua se tomada a partir da análise da publicação em uma coleção destinada, justamente, à literatura brasileira.

Se poderia supor que tal escolha ocorreu porque o próprio nome da coleção evidencia que se trata de um autor brasileiro, porém, nas outras edições de *Vereda Brasil*, como, por exemplo, *Vidas secas*, esse pequeno texto na contracapa da edição apresentará a nacionalidade de Graciliano Ramos. Outro elemento importante de se destacar é que esse mesmo texto aparecerá em sites de livrarias em que normalmente não constam informações como a coleção a qual pertencem, demonstrando, mais uma vez, que a omissão da nacionalidade de Oswald não parece ter sido acidental, pois vincula-se diretamente aos anseios de atuação de seus organizadores, já que se articula diretamente às descrições de Aguilar e Garramuño, que se consideram críticos culturalistas, e não propriamente brasilianistas.

A terceira menção se refere à apresentação do tema e dos gêneros literários que compõem a edição, ou seja, aos aspectos temáticos e técnicos do exemplar, respectivamente. O primeiro ponto digno de nota é que estas informações são descritas através de apreciações elogiosas, notadas nos termos “dilatada”, em referência às formas textuais e “originais y fecundas”, referentes ao tema central do livro. Todavia, tais elementos não deixam de ser apresentados a partir de uma descrição técnica vinculada não somente ao conteúdo do exemplar, mas também a toda a produção oswaldiana, como se pode notar pela seguinte enumeração: “*las novelas, los poemarios y las piezas dramáticas pero también aquellos textos de intervención cultural, como los manifiestos vanguardistas o los artículos periodísticos*”. Esta enumeração servirá também para exaltar o assunto que norteia a seleção, isto é, a antropofagia. Considera-se que esses elementos serviram, mais uma vez, para exaltar a organização como o que há de mais relevante e contributivo na edição, demonstrando, mais uma vez, a ênfase nos trabalhos dos organizadores de *Vereda Brasil*, e não propriamente na difusão ou na apresentação da literatura brasileira. Tal condição também será vista a partir da análise dos paratextos internos, como dá a ver a seção a seguir.

4. Análise dos paratextos internos

Para entender de forma mais ampla a importância dos paratextos internos nas edições de *Vereda Brasil* será preciso ir às primeiras explicações sobre suas funções num livro, cujo sentido principal era o de “*garantir ao texto uma boa leitura.*” (GENETTE, 2009: 176). Esta afirmação evidencia que os paratextos, sobretudo prólogos, prefácios, posfácios e epílogos têm como função serem os mediadores de um texto, pois sua existência vincula-se não somente à leitura, como também à garantia de boa leitura de uma obra.

Como salientamos em outros momentos, uma coleção publicada num selo editorial independente, que não possui subsídio governamental, está subordinada às lógicas do mercado privado, dependendo, portanto, da venda dos livros para dar continuidade ao projeto. Com isso, é possível indagar que a inclusão de textos complementares à edição tinha como intuito estimular o público ao consumo do livro, uma vez que se diferencia de outras edições por ser mais completa e mais abrangente. Ou seja, a inclusão desses textos complementares, se em termos críticos vinculava-se às abordagens observadas nos programas da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, em termos comerciais também determinava a especificidade de um público, isto é, o estudante de Letras interessado em literatura brasileira.

Nota-se que houve a preocupação, por parte dos organizadores, de fugir do discurso estritamente universitário, cuja linguagem poderia estar associada à usada em artigos acadêmicos, já que os paratextos produzidos para as edições possuem, muitas vezes, uma forma mais fluida, assemelhando-se às tradições ensaísticas e não às vinculadas, *strictu sensu*, à universidade. Porém, não se pode considerar que apenas a flexibilização do rigor acadêmico nos textos complementares da coleção diminuiu o peso da esfera universitária na edição, pois marcas de atuação, como as vistas anteriormente na análise da capa e da contracapa, não estarão apenas nos paratextos internos, mas igualmente nos elementos que a constituem materialmente, ou seja, o projeto gráfico pouco atraente, a valorização das funções como a composição de textos críticos e a organização de edições encontrada na capa. Estas opções, cuja característica preponderante é invisibilizar o projeto material do livro, pressupõe um desinteresse por parte dos editores para com a construção de novos públicos, intuito que poderia existir por parte do projeto editorial de *Vereda Brasil* se sua existência não estivesse tão subordinada às instâncias acadêmicas, sobretudo àquelas em que Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño atuam.

Isso põe de manifesto, por um lado, certa lógica perversa em torno dos paratextos editoriais, pois, como dito acima, sua existência se vincula a um ideal de leitura e também a um de boa leitura, seja a obra literária ou não. No caso das edições de *Vereda Brasil*, na maioria das vezes os autores dos textos complementares são os próprios organizadores da coleção e terminam por serem, portanto, os agentes capazes tanto de prover tais leituras quanto de torná-las boas, ocupando, com isso, um papel importantíssimo no processo de recepção da literatura brasileira na Argentina. Tal ocorrência terá lugar porque as leituras em questão, no que toca a tradição literária do país, terminam reverberando tanto através de dinâmicas mercadológicas

quanto de acadêmicas, levando-nos a supor que essa dupla articulação pode chegar a construir uma tradição crítica e teórica em torno da leitura que se produz da literatura brasileira na Argentina, condição e desdobramentos que serão passíveis de averiguação e comentários apenas futuramente. Consideramos muito prematuro atribuir à coleção e a seus organizadores o papel de constituidores de um certo cânone literário como, por exemplo, costuma-se atribuir a Benjamín de Garay, nos anos 1940 e 1950, na Argentina, no âmbito da literatura brasileira, ou a Ricardo Rojas e José Ingenieros, no caso da literatura Argentina.

Se nos paratextos externos se evidenciam as relações aparentes entre o projeto editorial e o seu vínculo com a universidade, a partir de aspectos como a importância concedida aos organizadores e às funções desempenhadas por eles na coleção, no caso dos paratextos internos será possível evidenciar os caminhos críticos e teóricos que balizam a relação entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica. Para melhor ilustrar essa articulação, dividimos a análise dos paratextos internos a partir de alguns eixos: o primeiro, referente à cronologia, demonstrando quais foram as consequências que a apresentação da vida de Oswald de Andrade e do contexto brasileiro entre os anos 1928 e 1954, além de suas apresentações em perspectiva temporal trouxeram à edição; na sequência, a análise se atém ao modo como ocorreu a eleição do tema central da edição, a antropofagia, e a quais aspectos históricos e literários esta escolha esteve subordinada.

Após essas considerações, será possível articular o projeto editorial de *Vereda Brasil* com os caminhos teóricos tomados, cuja prerrogativa será, de um lado, evidenciar o biografismo oswaldiano como ponto principal de compreensão de sua obra e, por outro lado, apontar suas escolhas por gêneros característicos das vanguardas estéticas, como o manifesto, como ponto integrador entre o Brasil e às tradições críticas latino-americanas, cuja tradição de análise dos manifestos é bastante expressiva, como se pode comprovar pelos estudos de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano em torno do “Manifesto Martin Fierro”, de Oliverio Girondo, presente em *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (1997).

Essa análise também servirá para demonstrar como os projetos editoriais circunscritos na coleção *Vereda Brasil* e na edição de **Imago Mundi**, deixaram suas marcas nas proposições ensaísticas dos organizadores, pois, como dito em outros momentos, se por um lado a edição de *Vereda Brasil* tem a prerrogativa de constituir-se como coleção voltada à literatura brasileira, salvo que a partir de um viés culturalista e integrador das tradições críticas latino-americanas, por outro, na edição anterior de *Escritos antropófagos*, o enfoque era apresentar o autor a partir

de seus pontos vinculados à escrita autobiográfica, aproximando-o de autores da literatura mundial.

4.1 Cronologia & posfácio: dois textos de Aguilar e Laera

A cronologia na edição de *Escritos antropófagos* aparecerá como o primeiro texto do exemplar. Como dito sobre os prefácios, o texto inicial de um livro tem como função apresentar o tema a ser narrado, justificando-o e apresentando sua importância em detrimento de outros temas. No caso dessa cronologia em específico, são mencionados dados pessoais da vida de Oswald de Andrade, como os seus três matrimônios; políticos, como a participação no Partido Comunista; e literários, apresentando, de forma completa e detalhada, as obras publicadas pelo autor. Assim, é interessante observar que a partir das cronologias podemos reconhecer, de forma mais imediata e sem muitas mediações, a relação entre vida e obra¹¹.

Segundo Genette, não há muita diferença se os textos complementares de uma edição são prefácios, posfácios, prólogos ou epílogos, pois as suas principais alterações estão vinculadas a se os textos são *originais*, *autorais* ou *alógrafos*. Compreende-se por *originais* os textos produzidos para a primeira edição de uma obra, uma vez que na história das edições muitas vezes os paratextos dessa natureza são incluídos em edições posteriores; já a categorização dada aos textos *autorais* está vinculada aos escritos pelos próprios autores do livro e os *alógrafos* aos compostos por outro escritor que não o autor. (GENETTE, 2009: 175). No caso de *Escritos antropófagos*, será necessário combinar essas categorias de análise paratextual, uma vez que se trata de um texto *original*, pois ele foi primeiramente publicado na edição de **Imago Mundi** em 1993, e de um texto *alógrafo*, já que sua autoria pertence aos organizadores da edição e não ao autor do livro.

Essas categorias parecem ilustrar de forma precisa as funções dos paratextos na coleção, tendo em vista que, como dito em outros momentos, nota-se que o protagonista do livro não parece ser somente o autor brasileiro Oswald de Andrade, mas também Gonzalo Aguilar e Alejandra Laera, que compõem a edição através de seus trabalhos de seleção, organização e autoria dos textos complementares. Pensando em tais aspectos, faz-se necessário

¹¹ Apesar de esse livro ser o primeiro a ser publicado na coleção e de se tratar de uma reedição, ao analisarmos, em conjunto com as outras edições de *Vereda Brasil*, notamos que os únicos títulos que não estão acompanhados de textos críticos são os de crítica literária como, por exemplo, *Vidrieras Astilladas*, de Flora Sussekind, e *Las raíces y el laberinto de América Latina*, de Silviano Santiago; no primeiro não consta nenhum texto complementar, e no segundo há um prólogo da também tradutora Mónica González García.

problematizar as escolhas dos organizadores para a composição dos paratextos e o primeiro ponto a chamar a atenção é que a opção foi por um posfácio ao invés de um prefácio ou um prólogo. Como dirá Genette, a maior diferença entre um prólogo e um posfácio é que o autor, no segundo caso, pode supor que o leitor conhece a obra e que, portanto, tem mais liberdade para analisá-la e para propor uma leitura a respeito dela.

É interessante observar que é justamente numa seleta de textos, em que há maior necessidade de se construir uma unidade temática e referencial, que os organizadores propõem um posfácio, ou seja, um texto cujo sentido estrutural é concluir a experiência de leitura, e não problematizar um recorte, apontar uma temática específica ou mesmo construir um roteiro de leitura. A nosso ver, a inclusão de um texto introdutório poderia expor de forma mais precisa a unidade e a temática, constituindo-se como um *prefácio unificador*. Tal categoria se refere, justamente, aos prefácios de seleta de textos, ou de antologias, cuja categorização está marcada “*pela diversidade de seus objetos e ao mesmo tempo mais desejoso, por uma espécie de ponto de honra teórico, de negá-lo ou de compensá-lo*” (GENETTE, 2009: 180-181).

A partir da análise de sua estrutura – dividida em duas partes, sendo a última subdividida em outras 5 partes –, é perceptível que a primeira delas apresenta as eleições da edição, tais como as fontes críticas e teóricas utilizadas, um breve panorama dos textos selecionados e a justificativa do tema; informações que parecem figurar mais como uma espécie de guia de leitura, ou seja, um prólogo ou um prefácio, do que como um texto cujo pressuposto da leitura dá maior liberdade de interpretação ao leitor. Nessa parte não estarão elencados todos os textos selecionados, e sim alguns cujos recortes para a composição da antologia são justificados, abordando-os de acordo com o que seriam as fases oswaldianas.

Quanto à primeira fase, foram incluídos os dois manifestos de sua autoria, “Manifesto pau-brasil” e “Manifesto antropófago”, e ainda, “Um documento (Resposta a Tristão de Athayde)”, resposta dada por Oswald em carta aberta publicada no jornal sobre as críticas de Athayde concernentes a sua obra. Suas inclusões são justificadas porque esses textos pertencem aos “*géneros del manifesto y la polémica.*” (2001: 192). No que toca o segundo momento da produção do escritor, primeiramente enfatizam a denominação, dada pelo próprio autor, de “das catacumbas”, e publicam apenas “*O tempo dos costumes*”, momento caracterizado como o do “*rechazo a las instituciones, y la necesidad de reconocimiento social y literario.*” (2001: 192). Sobre o que seria um terceiro período da produção oswaldiana, incluem “Poesia e arte de guerra” e “No Brasil, o sul venceu”, nomeando-os como os referentes a “*los tiempos de la*

segunda guerra mundial” (2001: 192). Sem caracterizá-lo como pertencente a nenhuma fase em específico, também apresentam o texto “Informe sobre o modernismo”, com a justificativa de que foi um texto publicado na ocasião do aniversário de 20 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. E por último, referindo-se aos textos do pós-guerra e dos últimos dias do autor, selecionaram “O êxito na terra substituiu a esperança no céu”, entrevista que enfatiza o caráter filosófico de Oswald, “Traços de identidade”, descrito como um autorretrato, “Variações sobre o matriarcado”, “A crise da filosofia messiânica” e, por último, “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”, sendo estes dois últimos referências à última fase oswaldiana em que o autor trabalhou teoricamente o conceito de antropofagia.

No que compete às fontes utilizadas para a seleção dos textos, além das apresentadas no programa da cátedra, nos parece relevante fazer um adendo com respeito à informação contida em nota de rodapé, na qual os autores dizem ter seguido “*la periodización hecha por el propio Oswald en sus memorias y por Antonio Candido em “Estouro e libertação”, publicado em Vários Escritos (1977)*”. Essa historicidade seria dividida em quatro eixos: “*la vanguardista (1922-1930), la de militancia comunista (1930-1942), la aliadófila, durante a Segunda Guerra Mundial (1942-1945) y la de elaboración teórica de la antropofagia (1945-1954)*” (2001: 191). Entretanto, após a leitura do texto de Candido, é interessante notar que o crítico aborda somente a produção romanesca oswaldiana, dividida em 3 momentos, a saber, “*a atitude católica e pós-parnasiana*”, a de “*sátira social*” e, por último, “*a síntese socialista*” (CANDIDO, 1995: 43-44) e, em segundo lugar, que nas apreciações iniciais o crítico brasileiro expõe que há a necessidade de separar a mitologia construída em torno de Oswald de Andrade para que se foque em sua produção literária, pois na crítica produzida sobre a obra de Oswald, estas duas dimensões se misturam, não deixando entrever as reais proposições literárias do escritor modernista.

A esse respeito, há duas considerações pertinentes que se interligam entre si: a primeira é que os próprios organizadores, ao citarem inúmeras vezes os dados biográficos de Oswald na análise de sua produção literária incorrem no erro crítico prescrito por Candido, pois utilizam a biografia do escritor para explicar sua obra e suas escolhas formais. Nota-se que as referências autobiográficas possuem um valor importante na edição de *Escritos antropófagos*, pois a obra já havia sido editada anteriormente em **Imago Mundi** a partir de um recorte e de um enfoque dessa natureza. Como a publicação em *Vereda Brasil* se aproveitou da estrutura da edição anterior, mantendo grande parte da seleção dos textos e acrescentando apenas alguns outros,

pode-se dizer que parte desses elementos se mantiveram. Entretanto, ganharam nova roupagem, em certo aspecto mais historicista, por vincular-se à apresentação do escritor como o grande expoente modernista brasileiro.

A somatória entre a valorização do caráter autobiográfico da produção oswaldiana e sua interpretação como o grande expoente do modernismo brasileiro foi construída a partir da eleição de alguns pontos em que esses elementos poderiam se fazer mais visíveis, em detrimento de outros textos em que esses aspectos não se evidenciam de forma tão clara. Tais escolhas enfatizam a artificialidade de antologias e seletas de textos, já que, ao mesmo tempo em que vendem um imaginário em torno da multiplicidade de um escritor em suas diversas facetas e gêneros de atuação, também inscrevem sua obra em um eixo temático pré-definido, em que a própria pluralidade literária parece ser abafada pela eleição e pelo rigor dos métodos crítico e teórico.

Em segundo lugar, é possível notar que quando o texto passa a ser publicado numa coleção de literatura brasileira, enfatizam-se outros aspectos característicos da obra oswaldiana, como, por exemplo, a importância da antropofagia e dos manifestos literários na construção de sua obra, os quais permitem estabelecer relações entre as vanguardas latino-americanas e europeias. Entretanto, a antropofagia, se configura como o assunto central do posfácio, pois os aspectos autobiográficos e o próprio manifesto orbitam a partir dela, consolidando-a como o tema central do livro. Segundo Genette, os prefácios ou os posfácios tem como função expor qual é o assunto mais importante do livro, mesmo que para isso o reduzam ou o simplifiquem, razão pela qual considera-se importante analisar como tal conceito se constituiu enquanto assunto central da edição de *Escritos antropófagos*.

4.2 Construção de um tema: a antropofagia

A antropofagia tem, como preceito, devorar a cultura e a tradição alheias como forma de incorporá-las para criar algo próprio, inovador e nacional. Gonzalo Aguilar, em entrevista concedida a nós, afirma que a escolha da antropofagia como tema central se deve ao fato de que a figura do modernismo brasileiro que se projetará na América Latina será a de Oswald de Andrade, e não a de Mário de Andrade – como muitos brasileiros acreditam –, pois a antropofagia será considerada pelo crítico argentino a grande contribuição do modernismo brasileiro para a América Hispânica. O interesse e a importância desse conceito estão, segundo Aguilar, em suas utilização e interpretação como justificativa para a miscigenação cultural

latino-americana, e também como metáfora da incorporação de tradições europeias e nacionais, como a indígena e a africana, nas artes e literaturas latino-americanas.

Entretanto, a antropofagia não teria a potência que teve não fosse o contexto estético dos anos 1920 latino-americanos, marcado pelos movimentos vanguardistas, encabeçados por escritores como Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo, na Argentina, Vicente Huidobro e Pablo Neruda no Chile, César Vallejo, no Perú e Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, no Brasil. Cada país e projeto literário lidaram de maneira distinta com a ideia de modernidade – ou com a de vanguarda, como este período é nomeado na América Hispânica. Tanto o cosmopolitismo quanto o primitivismo, próprios das manifestações vanguardistas do século XX, estavam associados a tendências europeias, como, por exemplo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo. O principal intuito no período era apropriar-se dessas tendências europeias para se colocar em posição de igualdade estética com os europeus e, com isso, produzir algo novo e nacional. Sobre este momento, Mário de Andrade comenta:

¡Lo nuevo!... Éste fue el pensamiento estético que nos agitó durante la guerra. ¿Dónde estaba lo nuevo? Y allá fuimos, como los monos, a buscar lo nuevo a Europa. E imitamos los “ismos” europeos. Dos cosas diferenciaban nuestras imitaciones de las anteriores; imitábamos el presente y no una orientación fundada en épocas pasadas, y tal como sucedió con el Romanticismo, seguimos una tendencia universal. (SCHWARTZ, 1991: 545)

A importância da conceituação do assunto a ser tratado aparecerá já no início do posfácio de *Escritos antropófagos*, que se inicia com uma epígrafe: “*escribo solamente aquello que viene a explicar mi filosofía. Filosofía de Antropófago.*” (Oswald de Andrade) Nela, notamos a relação que o autor estabelece entre o por quê e o quê se escreve, que em Oswald de Andrade parece estar norteada pela construção de um conjunto da obra, talvez não tão sistematizado e regular como em muitos escritores, mas extremamente transgressor e revolucionário, devido às diversas abordagens dadas à antropofagia, passando pela poesia, dramaturgia, narrativa e escrita ensaística.

Esse conceito norteia a produção de Oswald de Andrade de 1928 até 1954, e foi debatido e sistematizado por distintos autores brasileiros e latino-americanos. Entre eles, destacam-se, para o marco da edição de *Escritos antropófagos*, as proposições de Haroldo de Campos, primeiramente por parecerem ser as que guiaram as eleições tomadas na edição;

segundo, pelo fato de esse texto de Haroldo de Campos figurar no programa da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires e; por último, por ser um texto que se vincula à recepção de Oswald na América Hispânica, uma vez que trata-se de um escrito editado em 1985 pela *Biblioteca Ayacucho* com o título de *Obras escogidas*, antologia de textos de Oswald de Andrade:

Se trataba de una comilona crítica. De una forma de reducción estético-psicológica, a través de la cual la experiencia europea importada sería deglutida y transformada, y puesta desde luego al servicio de una cultura brasileña de intervención (productiva), así como los primeros salvajes devoraban al colonizador. (CAMPOS, 1985: XII)

A importância da antropofagia será central para a produção haroldiana, uma vez que essa prática artística servirá para questionar o conceito de tradição literária proposto por Antonio Candido, sobretudo no que se refere à escolha de Candido de construir um *corpus* da literatura brasileira a partir do arcadismo, e não do barroco, como defende Campos em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (2013). Segundo Haroldo, desde o barroco brasileiro já era possível perceber um movimento antropófago por parte dos artistas da época, que deglutiam a produção que chegava da metrópole e produziam algo que se caracterizava como brasileiro, e não mera reprodução dos paradigmas estéticos das metrópoles. Para ele, outra expressão literária que se constituirá como um exemplo de antropofagia será o concretismo brasileiro, movimento do qual o poeta fez parte. De acordo com Campos, a potência do concretismo estava no fato de que “*la poesia concreta, brasileñamente, pensó una nueva poética, nacional y universal*” (CAMPOS, 1985:17), denotando ser uma interpretação interessada esta realizada por Haroldo de Campos, em se tratando tanto do conceito de antropofagia, quanto da importância do concretismo brasileiro para a tradição literária nacional.

Mostra-se, contudo, curioso notar que a tese de Gonzalo Aguilar, intitulada *Poesía concreta brasileña: las vanguardias literarias en la encrucijada modernista* (2003), toma o concretismo como um dos principais objetos de estudo para analisar se de fato este movimento literário instaurou uma ruptura com relação ao modernismo do Brasil. Considera-se que, dessa forma, a escrita do posfácio realizado por Aguilar pode ser compreendida como o início de seus interesses sobre o movimento paulista e, mais precisamente, sobre a produção haroldiana.

Mas a edição não foi constituída apenas por meio dos interesses acadêmicos e investigativos de seus organizadores, uma vez que o que a caracteriza é justamente o trânsito

entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica. E em resposta às demandas do mercado editorial, consideramos que os organizadores optaram por enfatizar os aspectos autobiográficos da produção oswaldiana, respondendo, primeiramente, às exigências da edição de **Imago Mundi** e, posteriormente, à tradição de análise dos manifestos literários observada na Argentina. Tendo em vista tais aspectos, partiremos para a análise das dimensões entre o público e o privado colocadas em jogo na dita publicação.

4.3 Dimensões do público e do privado na edição de *Escritos antropófagos*

A partir da análise de *Escritos antropófagos* notamos que se destacam as proposições em torno das esferas pública e privada na obra de Oswald de Andrade, bem como a maneira por meio da qual tais elementos se desdobram em suas produções artísticas e ensaísticas. A verve revolucionária e transgressora é justificada pela filosofia intrínseca à sua forma de ser e viver, que o autor nomeia como “filosofia de antropófago”. Raul Bopp, por exemplo, descreve o escritor da seguinte forma “*Tipo de paladino, destemido, inconformado diante de um mundo em plena expansão, servido por uma arte que não correspondia às suas exigências. Por isso, provoca. Atacava. Defendia. Sustentava controvérsias.*” (BOPP, 1977: 39) O temperamento oswaldiano, apontado acima como um dos fatores para essa espécie de escrita filosófica que refletia a vida na sua produção escrita, era, também, a justificativa para as muitas inimizades conquistadas ao longo da sua carreira; elas, porém, pareciam ser tão passageiras quanto os rompantes temperamentais do poeta, comentados por Aguilar e Laera no posfácio da seguinte forma:

En sus diversas columnas, Oswald enfrentará sucesivamente a Mário de Andrade, a los integralistas, a los llamados “búfalos del nordeste” – especialmente Jorge Amado y Graciliano Ramos –, a Monteiro Lobato, a los “chato-boys” – Lourival Gomes Machado y otros críticos – y a la generación poética del 45. (2001: 208)

Um dos pontos levantados diz respeito à sua produção literária e à sua vida pública e privada, a exemplo do momento em que o escritor se filia ao Partido Comunista, atuação que se reverbera nos textos escritos para o jornal *O homem do Povo* (1931). No posfácio, o jornal será comentado a partir de duas perspectivas: a primeira enfatizando o modo como a entrada de Oswald no Partido Comunista influencia sua produção literária, aproximando-o da crítica social – fator compreendido pelos posfaciadores como “*el consecuente replanteo de sus metas*

artísticas y de su función como intelectual.” (2001: 206); a segunda se refere às consequências pessoais que a aproximação com esfera social trouxe à vida do escritor e que lhe valeu “*además de exílios internos debidos a la persecución gubernamental, la hostilidad institucional y la impopularidade*” (2001:207). Mas ao final ele se desilude com o Partido e se desfilia em 1945.

Após o ocorrido, inicia-se uma nova fase na carreira de Oswald: fase marcada pelo concurso fracassado para a cátedra de Literatura da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, e que faz com que ele, para concorrer à cadeira, desenvolva estudos críticos sobre o período colonial brasileiro. Tais ensaios foram organizados, posteriormente, em *A crise da filosofia messiânica* (1950), em livro no qual o autor analisa o referido período à luz do conceito de antropofagia. Outro dado, referente a esse momento, é a tentativa de Oswald de organizar o Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia, o qual, como comenta Raul Bopp, ocorreria em Vitória/Espírito Santo, a convite do então prefeito da cidade. Oswald havia proposto como data para o congresso o dia 11 de outubro, último dia da “América livre”, posto que a chegada de Colombo, segundo os manuais de história, data de 12 de outubro. Com respeito a este momento final de sua obra, Schwartz comenta o seguinte: “*Oswald sueña, hasta el fin de sus días, con la redención antropofágica, con el retorno a lo primitivo, como manera de llegar a una América libre.*” (1991: 90)

Em “Poesía pau-brasil (Respuesta a Tristão de Athayde)”, carta publicada no Brasil no jornal *Diário do Comércio* em 1927, Oswald se defende das acusações que lhe foram feitas por Athayde – em carta também pública, datada de 1925, e veiculada no *Jornal do Rio de Janeiro* –, a saber: de plagiar o “Manifesto surrealista” (1924) de André Breton em seu “Manifesto pau-brasil” (1924). Em primeiro lugar, é preciso dizer que há, nesse episódio, uma relação entre o público e o privado, a qual está evidenciada desde a escolha da forma; uma carta, compreendida como pertencente ao ambiente privado, porém, veiculada em um jornal, pertencente ao espaço público. A acusação de plágio, ainda que esteja direcionada a Oswald, não atinge somente sua pessoa e seu projeto intelectual, mas também o da geração que o acompanhava, da qual podemos destacar, neste momento, nomes como Tarsila do Amaral e Mario de Andrade.

Na direção oposta, quando Oswald responde a Tristão de Athayde, mesmo conservando a estrutura própria da carta, na qual estão presentes o remetente, o destinatário e a primeira pessoa do singular, o autor não se dirige somente a Athayde, mas a todo um grupo de escritores do período contrários ao projeto modernista. Ou seja, o sujeito que dá voz à carta não

é o indivíduo Oswald, mas sim o eu-coletivo que toma para si as responsabilidades dos dramas sociais.

Essa questão aparecerá contemplada no posfácio de Aguilar e Laera (2001: 209) a partir da relação que o escritor estabelece entre suas vidas pública e privada, nas quais suas atuações no âmbito político, através da participação no Partido Comunista, e no estético, com a formulação de conceitos como a antropofagia, refletem-se diretamente em suas produções poéticas e ensaísticas – algo que acaba por caracterizá-lo como um autor cujas posturas pessoal e intelectual são bastante orgânicas:

Y si después de su ruptura con el Comunismo, Oswald rescata el gesto vanguardista del 28 en una concepción antropofágica de la vida, se debe a que en su obra hay un continuo: la creencia de que sólo hay sujeto – un “yo” de la escritura – cuando hay una voz colectiva.

Ao longo da referida carta também observamos muitos aspectos contidos no “Manifesto pau-brasil”, como a defesa da poesia ingênua e do primitivismo na literatura e nas artes plásticas; e, através dos argumentos utilizados por Oswald para se defender da acusação de plágio, temos a apresentação tanto dos pontos de intersecção existentes entre o “Manifesto pau-brasil” e as vanguardas europeias quanto os de distanciamento. Observamos tal aspecto no excerto extraído da carta de Oswald de Andrade endereçada a Tristão de Athaíde citada acima, em que este compara as frases escritas por aquele com as de Breton e do filósofo alemão Fichte, a quem também é acusado de plagiar:

“L’obscurité de nos paroles est constante” [“La oscuridad de nuestras palabras es constante”] – Breton.

“El equilibrio. El acabado. El sentido puro” – Pau-Brasil.

“No se trata más de conocer, sino de comulgar” – Fichte.

“El estado de inocencia, sustituyendo al estado de gracia, que puede ser una actitud del espíritu” – Pau-Brasil. (2001: 34)

A apresentação textual das diferenças entre o que propõe o “Manifesto pau-brasil” e o que disseram os outros escritores europeus é uma maneira de colocar as propostas do manifesto brasileiro em diálogo com os representantes europeus, demonstrando, com isso, suas similaridades e diferenças. Podemos dizer que a publicação desta carta na edição de um livro para uma coleção destinada à literatura brasileira parece funcionar como um texto teórico autorreferencial, como se Oswald, através dela, refletisse e analisasse seu próprio fazer poético a partir do “Manifesto pau-brasil”. Parece ser, justamente, o estabelecimento de um diálogo

entre a literatura brasileira e as tradições críticas e literárias vigentes na América Latina o principal enfoque da coleção *Vereda Brasil*, uma vez que observamos o mesmo movimento na análise da edição de *Vidas secas*, organizada por Florencia Garramuño, em que o texto é apresentado em paralelo com *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, no qual o crítico debate o regionalismo na literatura a partir de uma leitura que inclui a produção literária brasileira. Essa perspectiva, também será vista ao analisarmos o peso que os manifestos literários têm na edição de *Escritos antropófagos*.

4.4 O manifesto: incorporação do Brasil e da América Latina na edição de **Corregidor**

A partir da análise das edições que compõem o catálogo de *Vereda Brasil* é possível notar que existe uma compreensão bastante complexa e bem articulada sobre as tradições literárias brasileiras, muito embora esta não pareça ser a linha que os organizadores seguiram e nem a preocupação central na hora de eleger os textos a serem editados e de articulá-los em seus prólogos e posfácios, como esclarece Gonzalo Aguilar na entrevista contida nos anexos. Nem sempre a obra brasileira que se projetará na América Hispânica será a mesma daquela que teve grande recepção no Brasil. Como o intuito dos organizadores é colocar a literatura brasileira em diálogo com as suas próprias tradições críticas e literárias, e não exatamente reproduzir os paradigmas brasileiros, a compreensão e interpretação produzidas por eles evidenciam aspectos da obra de Oswald que muitas vezes não são os mesmos contemplados pela crítica nacional.

A esse respeito, nota-se que o caminho escolhido pelos posfaciadores para quebrar o vazio editorial e acadêmico com relação ao Brasil partiu da apresentação do autor a partir de elementos já conhecidos pelos argentinos, como, por exemplo, a análise dos manifestos literários. Segundo os posfaciadores, a inclusão dos manifestos ocorreu por eles serem “catálogos de promesas”: “*los manifiestos constituyen un diagrama hipotético con un tipo de escritura permeable a la contingencia y a la experimentación.*” (2001: 192) Ou seja, os manifestos oswaldianos são fruto tanto de seu tempo histórico – o Brasil dos anos 1920 –, quanto da sua experimentação estética.

Os autores contextualizam, também, a tradição literária brasileira, que segundo eles, até o modernismo, esteve subordinada à europeia e, principalmente, à portuguesa. As manifestações de nativismo na literatura, encontradas na poesia dos séculos XVII e XVIII, não refletiam a natureza local, mas sim a europeia. Essa perspectiva se assemelha à leitura de

Antonio Candido na *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos* (1959) no que concerne a influência das matrizes europeias na construção de um *sistema literário* brasileiro. Segundo ele, a literatura brasileira ganha nitidez a partir da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1959: 26).

Já para os organizadores da edição, o grande marco da literatura brasileira será o “Manifesto pau-brasil”, de autoria de Oswald de Andrade, como podemos ver no excerto a seguir:

Habría que esperar la llegada de la vanguardia a comienzos del siglo XX para que, con el “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (1924), los brasileños propusieran un diálogo de igual a igual con la cultura europea, en base a una “poesía de exportación” que respondiera a necesidades propias y ya no a los vaivenes de las culturas centrales. (2001: 196)

É interessante notar que eles leem o manifesto como o início da produção literária nacional, e não exatamente a Semana de Arte Moderna realizada em 1922, como afirma Antonio Candido, por exemplo. Esta compreensão das tradições brasileiras de forma mais globalizante é uma das estratégias usadas pelos organizadores para incorporar o Brasil ao cenário latino-americano. A própria escolha de comentar o manifesto faz parte dessa escolha, já que, na tradição crítica e literária argentinas, os manifestos tiveram muita importância, como podemos notar no movimento ultraísta do qual Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo fizeram parte, este último sendo autor do “Manifiesto Martín Fierro” (1924), um dos textos mais estudados pela crítica literária argentina. A importância dos manifestos pode estar relacionada, também, com o fato de que a partir de suas leituras conseguimos dimensionar os textos “*cuyas propuestas crearon la agresiva retórica de la vanguardia literaria, en su intento de promocionar una nueva estética.* (SCHWARTZ, 1991: 15)”. A respeito das criações estéticas empregadas no Brasil, nota-se que Aguilar e Laera as comentam à luz da hispano-americana, ao afirmar que, no caso da brasileira, somou-se a ela uma forte verve nacionalista, fenômeno que, segundo eles, não ocorreu com a chilena nem com a argentina, por exemplo:

Como movimiento, la vanguardia brasileña presenta varias diferencias comparada con las demás vanguardias latinoamericanas. Además de sus matices primitivistas – curioso punto de convergencia estético con ciertas vanguardias europeas –, el movimiento brasileño sostiene un nacionalismo combativo y demoledor que poco tiene que ver con el tibio nacionalismo de otras vanguardias, como la argentina o la chilena. La relación entre

nacionalismo y cosmopolitismo constituye un doble frente al que el Modernismo debe buscar respuesta. Pau-Brasil y Antropofagia son un intento por ponerse a tono con los nuevos tiempos, pero, sobre todo, una respuesta a la tradición brasileña y un ajuste de cuentas con una literatura que había ahogado toda originalidad bajo el peso de las escuelas y la Academia. (2001: 198)

Neste excerto também se evidenciam argumentações em torno da antropofagia e de como tal proposta estética ocupou um lugar central na produção de Oswald de Andrade, tendo acelerado e radicalizado os processos de modernização da cultura e da literatura brasileiras, sem se restringir aos movimentos modernistas cosmopolitas, dado que abarcou o movimento regionalista, (a ideia de deglutição para a criação de algo novo e nacional incorporaria desde as artes mais cosmopolitas até as mais regionalistas):

La apuesta a la modernidad articula dos líneas de composición en la obra de Oswald de Andrade: la vanguardista y la antropófaga. Por medio de la vanguardia, Oswald construye un espacio propio en el campo literario brasileño y acelera y radicaliza los procesos de modernización en el campo cultural y literario. Complementariamente, la invención de la antropofagia reformula la vanguardia y, como práctica, viene a resolver la inserción de la cultura y del arte nacionales en la modernidad cosmopolita, de un modo crítico y novedoso. (2001: 196)

O primeiro aspecto digno de nota nesta passagem é que *Escritos antropófagos* parece anteceder a edição seguinte, pois *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos pertencente à vanguarda regionalista. Tal apreciação demonstra que, desde o início de *Vereda Brasil*, era possível perceber certa organicidade em termos de formação catalográfica, pois as obras se relacionam entre si. Entretanto, a referência às edições futuras não será o único movimento encontrado em *Vereda Brasil*, considerando que a edição de **Ayacuho** também figura em diversos momentos do posfácio, como, por exemplo, quando Aguilar e Laera apontam que as inovações apresentadas por Oswald de Andrade ocorrem a partir do uso da linguagem coloquial, deixando de lado as regras do bem-falar, para construir o português brasileiro.

Como consideramos que os autores fazem uso dessa bibliografia de forma enviesada, selecionando apenas os pontos que ressaltam suas leituras – e não propriamente o que pensava Haroldo de Campos a respeito –, apresentamos um excerto do texto de Haroldo de Campos em que o negrito destaca a parte selecionada pelos prologuistas da edição de **Corregidor**:

Se puede decir que Oswald de Andrade (a igual que Mário) y la generación modernista contribuyeron al recate del portugués del Brasil, hasta entonces en manos de “los mitos del bien decir y de las convenciones de la lengua escrita, artificial y pedante, tutelada por gramáticos puristas que deseaban imponer a los escritores brasileños los paradigmas lusitanos del lenguaje y la redacción castizos. **“Oswald de Andrade incorporó lo coloquial a la poesía, los modos brasileños de decir y conversar, y encaminándose hacia una expresión voluntariamente reducida a lo esencial, hacia una especie de ‘jardín de infantes’ de la expresión, trató de reencontrar una sensibilidad primitiva”** (2001: 197) – algo así como las “estructuras elementales” de nueva original y originaria, de exportación, en vez de rancia poesía letrada, de importación, envejecida, cultivada en las pomposas Academías parnasianas. (1985: XI)

Nela, notamos dois aspectos: o primeiro é que não estão contempladas as informações sobre os outros escritores que também rompem com tal tradição do português bem-falado, como, por exemplo, Mário de Andrade, e nem com relação à ruptura com o movimento parnasiano, ao optar pelo uso coloquial do português, informações estas que colocam as opções estéticas de Oswald em diálogo com a tradição e os movimentos literários brasileiros. Outro aspecto digno de menção é que, por se tratar da parte mais poética do texto de Haroldo de Campos, na qual o autor compara o primitivismo na literatura ao processo de aprendizagem da fala, através da associação entre a expressão falada e o jardim de infância, consideramos ser este dado bastante importante, pois, ainda que a primeira versão do texto tenha sido escrita em 1993, quando Gonzalo Aguilar ainda não havia começado seu doutorado sobre o movimento concretista brasileiro, o crítico argentino já manifestava certa sensibilidade diante da obra haroldiana. Ou seja, os próximos passos intelectuais de Gonzalo Aguilar, como, por exemplo, as pesquisas desenvolvidas para *Vanguardias en la encrucijada modernista* aparecem refletidos no posfácio de *Escritos antropófagos*.

Dessa forma, podemos concluir que a edição de *Escritos antropófagos* parece refletir, por um lado, os contextos editoriais nos quais esteve inserida, como sua primeira edição por **Imago Mundi** em 1993, cuja publicação ocorreu em uma coleção destinada à escrita autobiográfica. Na publicação posterior, em *Vereda Brasil*, nota-se, através dos paratextos, a preocupação editorial em demarcar um nicho de atuação, isto é, o público universitário interessado em literatura brasileira e latino-americana. Em outro sentido, os marcos referentes à pesquisa acadêmica como, por exemplo, o tema doutoral de Gonzalo Aguilar, que já se preludiava desde a organização da edição em 1993, se somados às mudanças ocasionadas no programa da cátedra da UBA, demonstram como a coleção se caracteriza pela intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, afirmativa que poderá ser evidenciada, também, a

partir da análise da edição de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, a ser desenvolvida no capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

VIDAS SECAS

Neste capítulo analisaremos a edição de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, na qual se evidenciam diversos fatores referentes à intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica. Dois momentos marcam a recepção da obra na Argentina: um entre os anos 1940 e 1950 e outro nos anos 2000, a partir da edição na coleção *Vereda Brasil*, de **Ediciones Corregidor**. A edição de *Vereda Brasil* procura recolocar o autor e sua obra no cenário contemporâneo, abordando-os a partir de paradigmas críticos que se contrastam com os observados em sua primeira recepção em território argentino. O próprio movimento de revisão crítica proposto através da nova publicação é reflexo do trânsito entre a pesquisa acadêmica e o mercado editorial, uma vez que a revisão e a recolocação crítica de uma obra é um dos mecanismos exercidos pelo pensamento gestado na academia, ambiente no qual o movimento de construção e de autodestruição de tradições críticas e literárias está presente.

Para tanto, será necessário retomar o contexto de publicação de *Vidas secas* nos anos 1930, 1940 e 1950 na Argentina, pois, como foi possível notar no primeiro capítulo da dissertação, esse momento foi marcado a um só tempo pela atuação de editores, escritores e tradutores literários, como Benjamín de Garay, Bernardo Kordon e Raúl Navarro, e pelo contexto de publicação. Num segundo momento, nos ateremos à análise da edição de *Vereda Brasil*, buscando compreender as consequências e relações que a edição anterior trouxe à atual, na reconfiguração crítica pela qual o romance passou. Nesse sentido, os paratextos editoriais continuam sendo os principais objetos de análise, posto que neles reverberam-se tanto o discurso acadêmico quanto sua apropriação pelo mercado editorial.

Ainda neste capítulo, somam-se aos estudos de Gerard Genette os de Roger Chartier, desenvolvidos em *A mão do autor e a mente do editor* (2014) e *A História ou a leitura do tempo* (2016), pois elucidam de forma mais plena as nuances e capacidades de construção de sentido através dos elementos editoriais. É necessário, também, apontar que, em alguns aspectos, o movimento que propomos, inspira-se, novamente, no conceito de *sistema literário* proposto por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959). O autor opta por um *corpus* de análise referente aos períodos compreendidos como arcadismo e romantismo, não de acordo com o que havia de melhor em termos estético-literários, mas sim com aquilo que pareceu contribuir de forma mais preponderante para o debate crítico-literário do período, assumindo, com isso, uma perspectiva diacrônica.

Esse não será, contudo, o único conceito tomado da *Formação*, uma vez que nos propusemos a analisar a edição de *Vidas secas* utilizando-nos da tríade candiana de formação

de tradições literárias, constituída por um *conjunto de produtores*, tema apresentado no primeiro capítulo da dissertação; por um *mecanismo transmissor*, perspectiva abordada no capítulo anterior, e por um *conjunto de receptores*, ponto que será abordado neste capítulo. Entende-se como *conjunto de receptores* a formação de um público caracterizado como aquele formado por “*diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive*” (CANDIDO, 1959: 25). Considera-se que na edição do romance de Graciliano Ramos, os mecanismos utilizados para a formação de um público evidenciam-se, primeiramente, pelo contraste com a edição anterior, publicada em 1946 pela editora **Futuro**, e, em segundo lugar, pelas opções críticas observadas nos paratextos da edição, as quais partem da tradição latino-americana para apresentar o autor brasileiro, incorporando-o ao debate pré-existente e não criando novas proposições críticas com respeito a sua obra.

Para a construção desse novo público, Garramuño proporá uma leitura de *Vidas secas* que se contrapõe a momentos anteriores da crítica literária sobre obra e autor, como, por exemplo, nos anos 1930 e 1940 marcados pela caracterização do romance de 1930, do realismo-crítico e do regionalismo, representados na edição pelo rechaço à figura de Bernardo Kordon, primeiro tradutor do romance para o espanhol argentino. Os anos 1970 e 1980, por sua vez, buscaram romper com a leitura social e panfletária da obra, lendo-a a partir de uma perspectiva transculturadora, como a que propõe Ángel Rama (1982). Tal proposição evidencia que a crítica argentina pretendia formar um novo público para a obra brasileira, dissociando-se dos movimentos observados anteriormente em relação à publicação em *Vereda Brasil*.

Tal opção parece estar balizada na ideia de que a literatura e, sobretudo, a crítica literária, não são estáticas e estão em constante revisão e transformação. A essa ideia agrega-se o fato de que a publicação, caracterizada pelas modificações históricas, retrata como se dá a recepção de uma obra a partir do seu enquadramento teórico-crítico. Tendo os referidos aspectos como pontos disparadores da análise, na seção seguinte recapitularemos o contexto da primeira edição de *Vidas secas* na Argentina, visando construir, nas etapas de análise seguintes, uma melhor compreensão sobre sua recepção.

1. As edições de *Vidas secas*: reconfiguração crítica a partir da análise dos contextos de publicação

Vidas secas foi publicado no Brasil pela editora **José Olympio** em 1938 e é o terceiro título a ser editado, mesmo tendo sido o primeiro proposto para a publicação na coleção *Vereda*

Brasil, como informam Florencia Garramuño e María Fernanda Pampin em entrevista contida nos anexos. A recepção de Graciliano Ramos na Argentina inicia-se em outubro de 1937, quando Benjamín de Garay traduz o conto “O relógio do hospital” para o jornal *La Prensa* – em 1944 o romance *Angústia* (1936) é traduzido com notas e prólogo de Serafín J. García pela editora montevidense **Independencia**. E desde então o interesse pela obra de Graciliano segue firme: em 1947 a editora **Futuro** publica *Vidas secas* em tradução de Bernardo Kordon, quem já havia traduzido e publicado pelo mesmo selo o romance *S. Bernardo* (1934).

Naquele momento, a obra do alagoano já possuía certa repercussão na Argentina, chegando, inclusive, a ter vários tradutores interessados em seus romances, como se nota na carta de Graciliano Ramos a Raúl Navarro, que também traduziu *S. Bernardo*, porém não pôde publicá-lo, devido à existência de tradução anterior à sua, realizada por Bernardo Kordon: “*Recebi há dias Vidas secas, na tradução de Bernardo Kordon; fiz uma leitura rápida, não confrontei o texto espanhol com o original*” (MAIA, 2008: 35). Tendo sido um importante jornalista, romancista, ensaísta e roteirista da época, vinculado ao Partido Comunista, Kordon ficou conhecido por obras cujas personagens retratavam a vida marginal, suburbana e pitoresca, com ênfase na apresentação de matizes realistas e costumbristas, como descreve Garramuño na entrevista. Entre suas publicações e participações no cenário literário do período, destacam-se os contos e os artigos publicados no semanário *Caras y caretas* (1890-1941), importante revista do período, de circulação massiva, que contava com a participação de escritores como Horacio Quiroga e Jorge Luis Borges; revista que contribuiu para o pensamento e para o debate social em torno de temas vinculados à política, à sociedade e à cultura naquele momento, e que deu certa notoriedade a Kordon no cenário literário do período.

Nesse momento, tanto no Brasil quanto no restante da América-latina, ainda que coexistissem romances sociais e romances íntimos e psicológicos, opunham-se entre si por não conviverem harmoniosamente num contexto político marcado pelo recrudescimento da luta ideológica, tendência observada em movimentos como o nazismo, o fascismo, o comunismo, o socialismo e o liberalismo. Os romances de caráter psicológico eram considerados literatura despolitizada e à direita, enquanto os romances sociais eram vistos como engajados e associavam-se a movimentos de esquerda, já que muitos dos autores dessas obras filiaram-se ao Partido Comunista (LAFETÁ, 1974).

Entre os exemplos de engajamento literário, destacam-se os que deram voz ao proletariado, como *Parque industrial* (1936), de Pagu, e dentre os referentes ao romance

regionalista, *O quinze* (1932), de Rachel de Queiróz, cuja narrativa tem como cenário uma das principais secas do nordeste brasileiro, ocorrida em 1915. Como comenta Luis Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006), a literatura produzida naquele período, seja a social ou a regional “era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje” (BUENO, 2006: 23); um sistema cujo forte caráter regionalista e engajamento que o categorizava passaram a ser vistos, nas décadas seguintes, como características de um movimento muito panfletário e de pouca consistência formal.

A Revolução de 30 teve como consequência o golpe de Estado encabeçado pelo gaúcho Getúlio Vargas, o qual, apoiado pelas oligarquias do Sul, de São Paulo e de Minas Gerais, impediu que Júlio Prestes assumisse a presidência após ser eleito democraticamente. A principal consequência disso para o período foi o início do Estado Novo, momento em que Vargas permaneceu na presidência do Brasil e que durou até 1945. A forte tensão entre o sul e o norte do Brasil, e entre os que eram a favor do Estado Novo e os que contrários, ocupou posição central na literatura do período, tendo como uma das consequências a supervalorização dos temas sociais em detrimento do trabalho com a linguagem.

É válido ressaltar que, 10 anos antes, vivia-se a Semana de Arte Moderna de 1922, cujo projeto estético central tinha sido o de radicalizar a linguagem, transgredindo as normas do bem-falar parnasianas. A esse respeito, Bueno, retomando Mario de Andrade em *O Empalhador de passarinhos* (1939), comenta o seguinte: “é o comportamento generalizado da década de se valorizar ou não as obras exclusivamente pelo tema de que tratam ou, pior ainda, pela posição assumida pelo autor.” (BUENO, 2006: 39)

Este cenário teve como consequência a negação, pelos escritores de 1930, da primeira fase do modernismo brasileiro, considerado por eles um movimento elitista e burguês. Como exemplo de negação, cabe mencionar *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, que narra a história de um pequeno burguês paulista que viaja a Europa e que, quando regressa ao Brasil, após perder a mãe, envolve-se com a atriz Célia e passa a dirigi-la no cinema. O rapaz (Miramar) não se realiza, entretanto, nem no casamento, nem na carreira profissional, tornando-se um sujeito melancólico e incrédulo. O livro, que em muitos aspectos assemelha-se à biografia de Oswald, na época soou como uma espécie de rechaço à burguesia autocentrada, na qual Oswald se incluía, e culminou na radicalização de seu projeto literário, marcado pela fundação da *Revista do povo* e pela atuação do escritor no Partido Comunista.

A tensão entre os autores do primeiro modernismo – a chamada “fase heroica” – e os da geração posterior, a nomeada geração de 1930, pareceu ser tão inconciliável que, no período, foi compreendida como um momento de cisão, de término da vanguarda modernista. No entanto, como comentará João Luiz Lafetá algumas décadas depois, em *1930: a crítica e o modernismo* (1974), a geração de 1930 não se configurou como um novo movimento literário, uma vez que deu continuidade ao projeto modernista, tendo, apenas, esboçado uma diferença na ênfase dada ao projeto estético e ao ideológico. Isto porque a tradição literária modernista foi “*enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época*” (LAFETÁ, 1974: 11), demonstrando a continuidade nos projetos literários desenvolvidos no período, uma vez que a força modernista como um todo era marcadamente nacional e com viço de contemporaneidade, traços que a enquadraram no rol da vanguarda (LAFETÁ, 1972: 15).

Mas a divisão entre a geração de 1920 e a de 1930 ocorreu, também, devido a operações do mercado editorial do período, responsável por influenciar na maneira como o romance de temática regional era publicado e, conseqüentemente, lido e recepcionado pela crítica literária e pelos próprios escritores do período. Este viés mercadológico pode ser notado pela abundância de projetos literários construídos a partir da conformação de ciclos, sejam eles espaciais, como, por exemplo, “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado, ou temáticos, como “O ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego. A esse respeito, é curioso observar a importância de editoras como **José Olympio** na formulação de projetos, pois, como afirma Bueno “*a impressão que dá é que quem tinha a mania de ciclos era José Olympio, e não o romance brasileiro de 30, já que todos esses casos coincidem a denominação comum e a publicação pela José Olympio Editora.*” (BUENO, 2006: 42).

Ainda que houvesse críticos literários na época que buscavam elucidar as obras do período enfatizando suas composições estéticas e linguísticas – proposição que pode ser comprovada a partir da citação de Antonio Candido da resenha de Lúcia Miguel Pereira para o *Boletim de Ariel* de maio de 1938 sobre *Vidas secas*, publicada no texto “Cinquenta anos de *Vidas secas*” presente no livro *Ficção e confissão* (2012) –, naquele momento a leitura hegemônica sobre os autores da geração de 1930 partiam da categorização da obra como “romance nordestino” e “romance proletário”, expressões que, segundo Pereira (2012: 145),

não fazem sentido na compreensão de *Vidas secas*, uma vez que, segundo a crítica, este é “*um romance onde palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas.*”

Essas considerações demonstram que o mercado editorial, ao mesmo tempo em que atua em simbiose com a crítica literária, estabelece uma relação interessada para com ela, posto que a prerrogativa central de uma editora privada não é julgar sob bases filosóficas e teóricas fidedignas a qualidade, a importância ou a categorização de uma obra, mas sim apresentá-la ao público de acordo com os padrões da época, com o intuito de estimular a compra e o consumo. Evidentemente, a afirmativa não tem como intuito demonizar o mercado livreiro, mas sim chamar a atenção para as consequências que tal prática pode trazer à recepção de uma obra literária a curto e médio prazo. Segundo Chartier, essa perspectiva liga-se à ideia de *dependência* sob a qual o vínculo entre mercado editorial e academia se estabelece caracterizado por “[inscreverem] *criações literárias ou intelectuais dentro dos discursos e práticas do mundo social que as tornou possíveis e inteligíveis*” (CHARTIER, 2016: 46).

O que essas perspectivas demonstram, sendo assim, é que as regras impostas pelo mercado fazem com que as publicações literárias ocorram dentro do que é possível, segundo as limitações contextuais, econômicas e culturais, e não de acordo com o que seria ideal e condizente no que concerne o projeto estético e o literário. Isso posto, nota-se que a republicação de um livro pode, ao mesmo tempo, prestar contas ao juízo crítico e literário de uma obra com relação à sua recepção anterior, mas também pode produzir uma nova configuração crítica e mercadológica para ela, deixando-nos como lição a ideia de que é impossível dissociar os rumos críticos e estéticos de uma obra das perspectivas materiais e contextuais que inscreveram suas publicações. Fica evidente, ainda, a compreensão de *Vereda Brasil* como um projeto editorial que possibilitou a formação de novos públicos para a literatura brasileira na Argentina, fundando um renovado *conjunto de receptores*, razão que não se fazia clara em contextos anteriores ao surgimento da coleção, como foi possível perceber nos capítulos anteriores.

Voltando a *Vidas secas*, considera-se que o cenário de recepção da literatura brasileira – em que grande parte dos livros publicados nas coleções de Benjamín de Garay e traduzidos por Bernardo Kordon tinham sido publicados no Brasil pela **José Olympio** – demarcou sua chegada na Argentina já sob os rótulos de romance regionalista ou romance social. Esses dados somados à própria figura literária de Kordon, diretamente associada à literatura engajada e ao

Partido Comunista, produziram efeitos e sentidos na recepção de *Vidas secas* que não se relacionam propriamente à obra literária em si, mas sim ao contexto a qual ela estava inserida.

Dessa forma, o intuito de republicar a obra na Argentina relaciona-se à tentativa de reconfigurar certa diacronia a que a sua primeira publicação se associava, marcada, como visto acima, por uma leitura rasa e superficial da obra, muito aquém das perspectivas críticas atuais. Mas ainda que o prólogo da edição de **Corregidor** parta da reconstrução de uma parcela da historicidade crítica da obra, como será possível ler adiante, Florencia Garramuño proporá uma leitura atualizada da obra, na qual as justificativas históricas para as leituras anteriores são omitidas, movimento que se assemelha muito mais a algo da ordem do sincrônico de análise literária do que o que se notava na edição anterior. Chartier desenvolve interessante essas categorias quando separa a publicação de obras entre as que seguem uma perspectiva *diacrônica* e as que seguem uma perspectiva *sincrônica*. Segundo ele, as que partem de “*um eixo sincrônico, [são as] que nos permitem situar todo texto escrito dentro de seu tempo ou seu campo e que o coloca em relação a outros trabalhos contemporâneos a ele [...]*” (2016: 48), já as que pertencem a um eixo diacrônico “*inscreve[m] a obra dentro do passado do gênero ou da disciplina.*” (2016: 48).

Todas as categorizações discutidas acima auxiliam na compreensão da obra a partir de uma análise mais abrangente do seu contexto de publicação e recepção, no qual interferem perspectivas como a do próprio enquadramento em coleções que inseram a obra dentro de uma tradição demarcada geograficamente – e não sob outras perspectivas, como as temáticas, de gênero literário ou temporais, por exemplo. Não obstante, considera-se que a demarcação em coleções é mais frágil do que as produzidas pelos paratextos editoriais da publicação: enquanto a perspectiva colecionista pode vir a ser ignorada pelo leitor, as paratextuais dificilmente contarão com essa possibilidade, uma vez que constituem materialmente a edição e que, sem elas, o livro é apenas um texto.

Pensando em tais aspectos, faz-se necessário apresentar um excerto da apresentação da edição de 1947 de *Vidas secas*, intitulada de “Sertao” e escrita por Bernardo Kordon (1947: 8):

Este es el sertao, tan presente en la nueva literatura brasileña, el sertao de Euclides da Cunha, de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Jorge de Lima, de José Américo de Almeida, de Gilberto Freyre, de Raquel de Queiroz y de tantos otros escritores brasileños. En *Vidas secas*, Graciliano Ramos nos conduce por ese mundo de su vibrante ternura, emparentada a la gracia y a la fantasía que jerarquizan al pueblo y a la expresión brasileña.

O texto estabelece, primeiramente, a filiação com outros escritores da geração de Graciliano Ramos que, apesar de terem em comum o nordeste brasileiro como cenário, possuem projetos literários diferentes dos de Ramos em relação, por exemplo, ao uso do discurso indireto livre, ao gênero do romance desmontável, à relação entre ficção e representação, além de muitos outros aspectos literários que os distanciam mais do que os unem. Outro dado digno de nota é a descrição de Graciliano Ramos como um narrador que conduz o leitor por um mundo de “vibrante ternura”, expressão que parece ir em direção oposta à aridez linguística observada em *Vidas secas*. Dessa forma, pode-se comprovar que a edição parecia estar muito mais comprometida com seu contexto de publicação do que com a obra literária em si e com os aspectos que a particularizariam.

Somando a contraposição ao contexto da primeira publicação de *Vidas secas*, a sua inclusão no programa de literatura brasileira e portuguesa da Universidad de Buenos Aires e a importância da obra para as letras brasileiras, Florencia Garramuño justificará a publicação em *Vereda Brasil* da seguinte forma, em entrevista contida nos anexos:

yo quería hacer una traducción nueva y colocar a Graciliano en otro lugar, no como un realista costumbrista, como algunos argentinos de la época lo categorizaban. Mi interés era recuperar esa dicción muy modernista del regionalismo del treinta en Graciliano, cosa que para la literatura latinoamericana resulta un poco extraña.

Como se nota, a fala de Garramuño reproduz a leitura de Lafetá sobre o modernismo brasileiro, na qual o crítico defende a tese de que as gerações de 1920 e 1930 estavam em sincronia, uma vez que ambas se caracterizavam por produzirem literaturas de forte caráter nacionalista em conjunto com um trabalho estético contemporâneo, sob influência das vanguardas europeias, o que demonstra como tais gerações foram, de fato, movimentos literários de vanguarda. A dicção modernista mencionada pela estudiosa argentina constitui-se na interface entre *projeto estético* – cujos procedimentos são, segundo Lafetá, a “*renovação dos meios e a ruptura da linguagem tradicional*” (LAFETÁ, 1972: 12) – e *projeto ideológico* – neste caso a “*consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções.*” (LAFETÁ, 1974: 12). Como enfatiza Lafetá, a diferença entre eles dá-se apenas por uma questão de ênfase: na geração de 1920, o projeto ideológico aparece mais diluído em relação ao estético, enquanto na década de 1930 o movimento será oposto, ou seja, o projeto estético será menos potente que o ideológico.

Seguindo Lafetá, o que acontece entre as duas gerações do modernismo brasileiro é que a primeira buscou “*a revolução na literatura*”, enquanto a segunda preocupou-se pela “*literatura na revolução*” (LAFETÁ, 1974: 12).

Florencia Garramuño, para a reedição de *Vidas secas*, apropria-se das propostas estabelecidas pela crítica literária brasileira sobre Ramos, sobre o regionalismo e sobre o modernismo – principalmente aquelas formuladas por Lafetá –, para interpretar, também, o modernismo argentino, uma vez que, na entrevista citada, a autora nos dará como exemplo a obra de Ricardo Güiraldes, romancista e poeta argentino de um período que, caso fosse analisado a partir dos paradigmas teóricos brasileiros, poderia estar muito mais próximo do movimento vanguardista do que do realismo-crítico ou do regionalismo. É válido ressaltar que, embora essas perspectivas partam da leitura de Lafetá sobre o modernismo brasileiro e embora seja possível afirmar que Garramuño conhecia o texto, uma vez que ele é citado no prefácio de *Vidas secas*, ela não atribui tal leitura ao crítico brasileiro.

A exclusão da citação da autoria das formulações teóricas por parte dos organizadores aparece em outros textos da coleção e evidencia dois aspectos. O primeiro deles é que os organizadores pretendiam estabelecer leituras originais sobre as obras publicadas na coleção, ainda que essa originalidade se vinculasse, diretamente, ao desconhecimento por parte dos estudantes, professores e críticos argentinos daquilo que se produz em termos de crítica e teoria no Brasil, já que o sentido de originalidade ocorre, apenas, com relação ao público argentino e não no que diz respeito ao brasileiro – que, aliás, desde a década de 1970 lê o modernismo como um movimento literário contínuo. O segundo ponto digno de nota é que, através da coleção, os organizadores se preocupam em apresentar não somente obras literárias brasileiras, mas também em atualizar o público argentino com relação à produção crítica brasileira. Estes movimentos têm como efeito tanto interferir nos paradigmas críticos argentinos, quanto constituir uma coleção marcada pela reformulação crítica e teórica, enfatizando, com isso, um caráter acadêmico.

A grande originalidade que pode ser atribuída aos organizadores de *Vereda Brasil* é a de propor uma coleção destinada à literatura brasileira na Argentina, preenchendo, com isso, um vazio de décadas no tocante às trocas culturais entre os dois países. Esse movimento foi imprescindível no contexto dos anos 2000 e, nos arriscamos a dizer que se trata de uma tomada de decisão bastante transgressora tendo em vista as leis impostas pelo próprio mercado editorial

em momentos anteriores e posteriores, assim como as políticas públicas de incentivo à tradução de Literatura Brasileira.

Como consta na entrevista de Aguilar, os incentivos à tradução nos anos 2000 ocorriam por intermédio da Embaixada do Brasil, que dividia a publicação de algumas obras brasileiras entre as editoras argentinas (uma vez que, naquele contexto, não havia um público massivo interessado nesta literatura, com o qual as editoras independentes pudessem contar), dependendo necessariamente do subsídio governamental para a sua publicação. Com a cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, ainda que em proporções mínimas, começa-se a formar um público para o qual essas obras estariam destinadas, o que incentivou, com isso, a criação da coleção *Vereda Brasil*. A tal contexto, liga-se a mudança na forma de subsídio da tradução e da publicação da literatura brasileira no exterior, tendo em vista que, no primeiro mandato do governo Lula, surge o Programa de Incentivo à Tradução da Biblioteca Nacional, que subsidia os custos da tradução e de parte da edição, incentivando a recepção da literatura brasileira em diversos países, incluindo a Argentina.

Como visto no primeiro capítulo, ainda que **Corregidor** não tenha usado este programa para todos os seus livros, é possível dizer que o Programa da Biblioteca Nacional motivou a recepção da literatura brasileira na Argentina por parte de outras editoras. Como exemplo desse fenômeno, pode-se citar a participação de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, que atuaram em publicações como a de **Adriana Hidalgo**, de *Gran Sertán Veredas*, traduzido e prologado por eles, ou *Paulicea Desvairada*, de Mario de Andrade, publicado em **Beatriz Viterbo**, traduzido por Gonzalo Aguilar.

A esse respeito, na próxima seção, comentaremos a formação de Florencia Garramuño, inculindo alguns contrapontos à de Gonzalo Aguilar, com o intuito de demonstrar como a coleção também foi fundamental para a construção das trajetórias intelectuais destes pesquisadores, na tentativa de deixar claro, mais uma vez, o vínculo entre a pesquisa acadêmica e o mercado editorial na coleção *Vereda Brasil*.

2. Construção de autoria: Florencia Garramuño & Gonzalo Aguilar

A escolha por edições que incluíssem textos críticos partiu dos organizadores e, como comentado em diversas partes da entrevista, a publicação destes textos sempre foi de responsabilidade de tais organizadores. Assim como a curadoria da coleção, esses textos fazem parte dos processos de formação e amadurecimento intelectual de Garramuño e Aguilar,

primeiro por estarem relacionados, desde o princípio, ao início dos trabalhos que os pesquisadores empreenderam como docentes na Universidade d Buenos Aires, e, em segundo lugar, pelo vínculo que estabelecem a partir da coleção com o mercado editorial argentino, sobretudo com relação à recepção da literatura brasileira.

Também ao que concerne a compreensão um pouco mais abrangente das relações entre a coleção e a formação intelectual dos organizadores, devemos destacar suas teses de doutoramento. Florencia Garramuño se doutorou em 1994 pela universidade de Princeton, com tese intitulada *Genealogías Culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (entre 1981 -1991)* (1997), em que analisa diversos autores latino-americanos como Silviano Santiago, Juan José Saer, César Aira e Eduardo Belgrano Rawson, estabelecendo um diálogo entre política, cultura, história e a genealogia destes textos a partir da reescritura de mitos fundacionais latino-americanos. Gonzalo Aguilar, por sua vez, doutorou-se em 2001 na Universidad de Buenos Aires, com a tese intitulada de *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003), em que, a partir da análise dos poetas concretos Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos, argumenta sobre as mudanças culturais e estéticas do período, como as ocorridas no design, na propaganda e na tipografia; ele analisa também a proximidade dos poetas concretos com o movimento tropicalista.

Como é possível notar pelos trabalhos acadêmicos dos organizadores – que desde a fase inicial de suas formações sempre buscaram atrelar a análise das obras literárias com o contexto cultural e social na qual estavam inseridas, usando, para isso, a literatura brasileira –, as formações destes sempre estiveram relacionadas com a compreensão da literatura brasileira como parte da literatura latino-americana, e a própria literatura sempre esteve colocada como um dos vieses da cultura. Esta concepção mais ampla em relação ao papel da crítica cultural nos dias atuais pode ser notada, também, nos trabalhos posteriores dos organizadores, entre os quais podemos destacar, no caso de Aguilar, seu livro sobre o cinema argentino dos anos 1990 e 2000, denominado *Otros Mundos* (2006), e no de Florencia Garramuño, suas análises sobre artes plásticas e performance, em seu mais recente livro intitulado *Mundos en común* (2015).

Um dos pontos fundamentais da formação intelectual de ambos, porém, diz respeito às respectivas experiências como docentes, sobretudo pensando no trabalho que desempenharam em conjunto, nos anos de 2001 e 2002, à frente da disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires. Analisaremos a seguir os programas

da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa dessa universidade, observando as mudanças de paradigmas ocorridas a partir da publicação de *Vidas secas* em **Corregidor**.

2.1 Programa da cátedra: análise das mudanças de perspectivas teóricas empreendidas na publicação de *Vidas secas*, em *Vereda Brasil*

Nos programas de 2001 e 2002 da cátedra reiteradamente citada, observamos que a abordagem dada ao livro se modifica após a edição de *Vereda Brasil*. Em 2001, o livro aparecerá na Unidade 4 cujo título é “Límites, fronteras y exclusiones”, e será apresentado junto com a obra *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Entre as bibliografias teóricas que se relacionam com este tópico do programa, podemos destacar: *Céu, inferno* (1987) e “Sobre *Vidas secas*”, ensaio presente em *Os pobres na literatura brasileira* (1983), ambos de Alfredo Bosi; *Graciliano Ramos* (1977), de Sonia Brayner; *Ficção e confissão* (citado na edição de 1992) e o ensaio “Os bichos do subterrâneo”, presente em *Tese e antítese* (1978), ambos de Antonio Candido; *Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992), de Wander Melo Miranda; *Passionate Fictions* (1993), de Marta Peixoto; “Vale lo que pesa (La ficción brasileña modernista)” (1989), de Silviano Santiago; *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Sussekind.

No segundo ano do período em que Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño estavam à frente da cátedra, o livro aparecerá na Unidade 3 cujo título é “Regionalismo y Modernización”, e os livros lecionados serão, além de *Vidas secas*, *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Transculturación narrativa en América Latina* (1983), de Ángel Rama; *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Sussekind e “Massangana”, presente em *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco.

É importante observar a mudança de perspectiva com relação à abordagem da obra. Se no primeiro ano de curso *Vidas secas* era ensinado junto com *A hora da estrela*, de Clarice Lispector – outra grande expoente da literatura modernista brasileira, que, no livro escolhido para compor o programa, o assunto é, também, a manifestação da miséria humana a partir da ausência de linguagem, através, agora, da personagem Macabeia, protagonista do romance. No ano seguinte, notaremos uma mudança significativa no enfoque dado à obra de Graciliano, pois o livro aparecerá ao lado de dois textos teóricos sobre o modernismo e sobre o regionalismo, e com duas obras de carácter regionalista. Entre a bibliografia teórica referente a *Vidas secas* apareciam, no programa, textos como os ensaios de Antonio Candido sobre a obra de Ramos,

presentes em *Ficção e confissão* – composto por quatro ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos, cujo primeiro deles dá nome ao livro.

Em 2002, quando a nova edição de *Vidas secas* já havia saído, o programa da dita disciplina apresenta-se com uma temática mais ampla e os textos propostos por ela não abordam somente especificidades da obra, mas também a colocam em relação com outros textos e obras literárias cujo assunto se relaciona ao movimento regionalista brasileiro dos anos 1930 e a suas relações e possíveis contradições com o projeto modernizador do período no qual *Vidas secas* está inserido, como podemos notar em *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e “Massangana” de Joaquim Nabuco, mas também no livro de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*.

Outro dado interessante é o deslocamento conferido à Clarice Lispector. No programa de 2002 aparecerá na unidade 4, de título “Experimentalismo”, e a obra escolhida da autora a ser estudada será o romance *O lustre* (1946), ou, como foi traduzido para o espanhol e publicado por **Corregidor** em 2002, na coleção *Vereda Brasil, La araña* (2002).

Muitos dos textos críticos presentes no programa aparecem no prólogo de Garramuño, como referências bibliográficas. Nele, a autora abordará aspectos referentes à vanguarda e ao regionalismo dos anos 30, não apenas em sua dimensão brasileira, mas também em sua participação no contexto latino-americano e fará isto sem deixar de lado apreciações estéticas, como, por exemplo, o uso do discurso indireto livre. Dessa forma, é possível dizer que o prólogo da autora reflete, em certo sentido, sua prática docente, uma vez que a mudança no programa coincide com as abordagens críticas apresentadas na edição. Por sua vez, as abordagens críticas são reflexo das próprias escolhas paratextuais, não somente no concernente ao prólogo, mas também no que diz respeito aos paratextos externos, a exemplo dos que compõem a capa e a contracapa, como se notará na seção seguinte.

3. Análise dos Paratextos externos

3.1 A capa

Na capa, há três elementos que são levados em consideração na análise: as cores e a tipografia usadas e a disposição das informações da edição. Eles possuem abordagens equivalentes, uma vez que parecem ter sido pensadas conjuntamente. Nas cores preto, amarelo, branco e roxo, e em duas tipografias, uma mais sóbria e a outra mais despojada, os paratextos

se dispõem em dois grupos: o das informações em amarelo, de tipos despojados, para o título da obra e para o logo da editora; em branco, de tipos mais sóbrios, para o nome do autor e para outras informações à respeito da edição, tais como a inclusão dos textos críticos e crônicas. É válido ressaltar que o nome da coleção será o único elemento escrito em roxo e que a contracapa possuirá fundo amarelo com as informações textuais em branco e preto. Com respeito à disposição na capa, o título está centralizado no meio da página, o nome do autor foi inserido na parte superior ao título e as informações sobre os textos complementares – a inclusão das crônicas “A propósito de la sequía” e “Norte y Sur”, e também os dados sobre os textos críticos, de autoria de Wander Melo Miranda e Silviano Santiago – aparecem abaixo do título.

Como comentado anteriormente, a coleção não tem um logo próprio, muito embora todos os livros possuam um ícone gráfico na capa, a qual parece funcionar como elemento de síntese da obra. Nessa edição será a cabeça de um boi imprimida ao lado do título da coleção. Ainda sobre a capa, é interessante notar que, diferentemente do que ocorria em outras edições, não teremos o nome da tradutora nela, mas sim a informação de que o prólogo é de autoria de Florencia Garramuño, no final da contracapa.

Gostaríamos de nos ater um pouco mais à descrição do único ícone gráfico que aparece na edição: uma caveira de boi em cinza, presente no canto da capa. A ossada, associada ao emblemático título da obra, *Vidas secas*, nos remete tanto à secura da vida humana quanto à secura da vida animal. Na obra, a conceituação do que é humano mostra-se um dos eixos centrais, uma vez que a vida é retratada de forma animalizada, se pensarmos em personagens como Fabiano e sinhá Vitória. A cadela Baleia, por sua vez, é descrita com matizes humanos, como no capítulo intitulado “Baleia”, no qual encontramos expressões que caracterizam a cachorra como “*una persona de la familia*” (2001: 93). Assim, o ícone da ossada de boi, presente na capa, se somado ao título da coleção, dá indícios ao leitor argentino sobre a narrativa que se desenrolará: presença da morte, clima árido do sertão etc. Estas informações, superficiais ao leitor brasileiro, que mesmo não tendo lido a obra sabe do que se trata e de sua importância para as letras brasileiras, marca a especificidade do público para o qual ela está destinada, isto é, ao público argentino, cuja proximidade com a literatura brasileira, mesmo no ambiente universitário, não é expressiva.

Em se tratando do perfil, seu intuito inicial era suprir as necessidades da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, oferecendo aos alunos traduções das obras estudadas na disciplina. Devido a isso, os textos críticos, ao mesmo tempo

em que funcionam como textos de apresentação da crítica brasileira produzida a partir da obra de Graciliano Ramos, são, para os alunos da cátedra, parte dos textos complementares desta. Com isso, podemos dizer que a capa está construída a partir de elementos que demarcam seu nicho de atuação no mercado editorial, ou seja, o público universitário e o estudioso de literatura brasileira ou latino-americana.

A relação entre a disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires e a coleção *Vereda Brasil* é bastante óbvia para nós que as analisamos conjuntamente; para o mercado editorial de forma mais ampla – cujas demandas superam a dos estudantes da Universidad de Buenos Aires –, contudo, pensar em uma coleção que atenda a uma disciplina parece ser um pouco reducionista – sem contar arriscado, em termos comerciais. Além disso, é necessário comentar que essa coleção e o empenho dos organizadores na produção de trabalhos críticos que incluem obras brasileiras parece, em diversos aspectos, ter auxiliado a inclusão da literatura brasileira nos programas de literatura latino-americana de muitas universidades argentinas. Nesse sentido, a coleção terá como função abastecer não somente as cátedras das referidas universidades nas quais os diretores ministram aulas, mas também em outras universidades argentinas, o que demonstra, uma vez mais, a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica a partir da análise da coleção.

À guisa de exemplo, podemos citar o programa de 2014 da cátedra de Literatura Latino-Americana II da Universidad Nacional de Córdoba, a cargo da professora Roxana Patiño, no qual encontramos títulos pertencentes à coleção, como, por exemplo, *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade, nosso outro objeto de análise no presente trabalho, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, também editado por **Corregidor**. No programa, está incluído, além disso, um texto de Gonzalo Aguilar sobre Antonio Candido, no qual aquele compara os projetos críticos do teórico brasileiro com os de Ángel Rama – questão que será contemplada, também, no prólogo de Garramuño sobre *Vidas secas*, como veremos ao longo do presente estudo.

Tais dados são importantes: podemos dizer que, de alguma maneira, essa coleção orienta o ensino de literatura brasileira nas universidades argentinas, ou seja, contribui para o desenvolvimento da pesquisa de pós-graduação e do próprio estímulo à leitura de literatura brasileira, transformando-se, desta maneira, em um projeto mais amplo, relacionado tanto à difusão da literatura quanto a um trabalho de extensão universitária com pesquisas de pós-graduação, eventos literários que incluem o Brasil e jornadas de investigação.

3.2 Análise da contracapa

Na contracapa encontramos dois pequenos textos. O primeiro é uma breve sinopse da obra e o segundo, uma pequena biografia do autor. Esses textos de apresentação informam tanto os caminhos críticos que a tradutora e prologuista tomou para a organização do livro como a que público ele está destinado e quais abordagens mercadológicas serão pensadas para sua difusão. Como os dois textos também aparecem no site da editora e nos catálogos das livrarias, o categorizaremos como *release*. Diz o primeiro:

Una familia expulsada de su tierra por la sequía y la miseria: la historia de la familia de Fabiano y su peregrinaje por la supervivencia sugiere un regionalismo sin tierra, donde las extensas descripciones del paisaje son reemplazadas por el drama humano y sus repercusiones políticas. De un realismo crítico desafiante, *Vidas secas* es también una novela que reflexiona sobre el rol del escritor y de la literatura ante las miserias del mundo.

Entre as informações veiculadas está a apresentação do tema através de um curto resumo: a família, cujo patriarca é Fabiano, é expulsa de sua terra devido à seca e à miséria e, por isso, inicia uma peregrinação para sobreviver. Também podemos observar a caracterização crítico-literária conferida à obra através das expressões “regionalismo sin tierra” e “realismo crítico desafiante”, outorgadas à obra em ensaios críticos de autores brasileiros e hispano-americanos, ensaios estes que discutiremos mais adiante. E por último, um esboço interpretativo da obra, pois, segundo a sinopse, o livro parece refletir “*sobre el rol del escritor y de la literatura ante las miserias del mundo*”.

Pode-se dizer que o *release* reflete os temas abordados no prólogo escrito por Florencia Garramuño, “El regionalismo equívoco de *Vidas secas*”, como será possível notar em sua análise; ele parece ser, além disso, uma peça comercial que reforça a importância crítica da obra, demarcando o público ao qual está destinada, isto é, o pesquisador e o estudante universitários. A biografia do autor, por sua vez, presente também na contracapa, diz o seguinte:

Graciliano Ramos (1882-1953) es uno de los clásicos de la literatura brasileña, ocupando en el siglo veinte lugar comparable al de Machado de Assis en el diecinueve. Publicó novelas, cuentos, ensayos y un libro con sus memorias como preso político bajo el régimen de Getúlio Vargas en 1936.

O primeiro dado biográfico do autor a aparecer é a sua data de nascimento e morte, e a partir dele conseguimos mensurar o momento geracional do qual fez parte, isto é, a primeira metade do século XX. A segunda informação lhe conferirá um posto de destaque dentro da tradição literária brasileira, já que será denominado como “uno de los clásicos”, dado reforçado pela informação seguinte, que compara sua importância na história literária brasileira no século XX com a de Machado de Assis no XIX. E por último, temos as informações sobre os gêneros literários por ele praticados, isto é, romance, contos, ensaios e memórias. A esse último gênero serão acrescentadas informações sobre as memórias às quais se refere, isto é, às memórias “como preso político bajo el régimen de Getúlio Vargas en 1936”. É interessante destacar este dado devido a dois aspectos: o primeiro, relacionado à coleção, pois em 2006, foi publicado o romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, livro caracterizado como a reescritura de *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. Tal elemento evidencia a faceta colecionista de *Vereda Brasil*, na qual as obras parecem fazer referência uma às outras, construindo certa continuidade no projeto editorial da coleção.

O outro ponto importante, relacionado à formação intelectual de Garramuño, é que a autora, em sua tese de doutorado citada acima, analisa a referida obra de Silviano Santiago; ou seja, ainda que sutilmente, podemos observar certa paridade entre o trabalho intelectual da tradutora e prologuista e os elementos destacados na edição de **Corregidor**, o que demonstra, novamente, que a coleção se constitui pela interseção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica.

A próxima seção se detém na análise do prólogo que Florencia Garramuño escreveu para a edição. Nele, se observam os mecanismos de construção do *conjunto de receptores*, vinculados, sobretudo, ao público universitário, uma vez que a autora comentará a obra evidenciando seus paradigmas críticos, tais como o romance de 1930, o regionalismo no Brasil e o modernismo brasileiro. É certo que esses temas podiam interessar ao leitor comum, entretanto, a probabilidade de que Garramuño esteja dialogando com seus pares, pertencentes ao âmbito acadêmico, é razoavelmente maior do que a de a pesquisadora estar conversando com o público leitor como um todo.

4. Os paratextos internos

O prólogo é um texto introdutório que tem como função apresentar, sobretudo, os assuntos e a forma como serão tratados. Na edição de *Vidas secas* há um prólogo intitulado “El

regionalismo equívoco de *Vidas secas*”, assinado por Florencia Garramuño, composto das seguintes 4 partes: 1. “Regionalismo y Modernidad”; 2. “Graciliano Ramos y el regionalismo del treinta”; 3. “Un regionalismo sin tierra” e; 4. “Los límites del regionalismo”. Sua fragmentação a partir de nichos que não tratam somente de temáticas vinculadas à obra, mas também de paradigmas críticos relacionados ao modernismo brasileiro – dentre os quais se destacam o movimento regionalista dos anos 1930, as relações entre regionalismo e modernismo, bem como os limites críticos e estéticos deste debate – demonstra que a edição apresenta o livro a partir de paradigmas acadêmicos, enfatizando que a coleção é destinada ao público universitário interessado tanto em literatura brasileira como nas reflexões que se gestam a partir dela.

Esse aspecto não se evidencia somente na temática do prólogo, pois um movimento semelhante ocorrerá com a inclusão de outros paratextos, como, por exemplo, as crônicas de Graciliano Ramos “Norte y Sur” e “A propósito de la sequía”, além dos dois textos críticos de Wander Melo Miranda e Silviano Santiago. Como comentado anteriormente, estas informações aparecem na capa da edição, o que demonstra a importância de tais textos para o projeto editorial de **Corregidor**. No presente estudo, não nos atemos detidamente na análise minuciosa do arcabouço textual em questão uma vez que nos centramos, sob outra perspectiva, nos paratextos produzidos pelos organizadores, em razão de considerarmos que estes paratextos elucidam melhor o modo como ocorre a intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica em *Vereda Brasil*. Entretanto, é necessário pontuar os movimentos que motivaram as suas inclusões, procedimentos compreendidos como uma forma de marcar a autoria e o posicionamento crítico dos organizadores com a coleção, aspectos estes que se constituem como o objeto de análise no presente estudo.

A inclusão da crônica de Graciliano Ramos, “A propósito da seca”, publicada em *Linhas tortas* (1962), é um desses procedimentos. Como seu assunto coincide com a do romance, uma vez que ambas têm por tema a representação da seca do nordeste brasileiro e a descrição do retirante, uma leitura conjunta dos dois textos demarca as diferenças de gênero literário existentes entre eles. No caso do primeiro, um rigor na descrição da realidade, próprio da crônica, e no do segundo, uma manifestação ficcional a partir do trabalho com a linguagem, característica de pode se vincular ao romance.

A opção por incluir as crônicas na edição parece ser uma resposta encontrada por Garramuño para contemplar os leitores que buscavam no autor brasileiro um representante do

realismo-crítico latino-americano. Outra hipótese pode estar relacionada à necessidade de marcar *Vidas secas* como sendo um romance e não um conto ou crônica, como sua estrutura fragmentária e desmontável pode levar a supor. Ainda sobre essa tomada de decisão por parte dos organizadores com respeito à inclusão da crônica, pode-se dizer que trata-se de uma resposta paratextual à tradição historiográfica em torno do período literário do qual fazem parte os textos em jogo e seu autor. Como comentado mais detidamente no início do capítulo, o romance regionalista esteve associado à valorização do tema narrado em detrimento da forma como é narrado e, quando Garramuño inclui uma crônica da mesma temática, chama atenção para os procedimentos formais encontrados no romance, já que é diluída a possibilidade de olhar *Vidas secas* somente como um retrato do nordeste brasileiro dos anos 1930 e 1940, uma vez que haverá na edição um texto que cumprirá esse papel por excelência, a crônica “À propósito de la sequía”. Com isso, a edição destaca o contraste entre esses dois textos, apresentando os procedimentos formais encontrados no romance de Ramos.

Em outro sentido, no que toca a inclusão do texto de Wander Melo Miranda, intitulado “Sin Patria”, nota-se que ele é citado no próprio prólogo da edição quando Garramuño comenta como a disposição de “etiquetas” em torno da obra literária pode produzir incompreensões sobre as obras:

Implica en cambio preguntarse si la coincidencia en esa misma preocupación no distribuye de otra manera las líneas de la vanguardia y del regionalismo, distribuyendo por sobre esas etiquetas un dibujo diferente en el que ciertos escritores regionalistas como Graciliano Ramos no quedarían, pese a su propia percepción del campo intelectual de la época, (**Cf. Wander Melo Miranda, en el artículo incluido en este volumen**) más cercanos a un Oswald o a un Mário, mientras que otros modernistas como Plinio Salgado – que más tarde se separaría de la vanguardia antropófaga – podrían verse en cambio más cercanos a otros regionalistas, o por lo menos a algunas de las novelas regionalistas de Jorge Amado. (2001: 13, grifo nosso)

Sobre a argumentação de que o principal intuito da crítica literária é dispor de etiquetas como “regionalismo” ou “modernismo”, é necessário fazer algumas ressalvas. Em primeiro lugar, cabe destacar que esses termos, no contexto em que foram propostos, isto é, nos anos 1920 e 1930, sintetizavam as tensões entre os projetos literários da primeira geração do modernismo, a saber, entre a chamada geração heroica e a geração de 1930. Ou seja, esses termos cumpriram um papel determinante para o movimento literário em seu tempo, e quando deslocado de seu contexto fundacional, não deveria ser deixado de lado, uma vez que tais

“etiquetas” fazem parte tanto de sua história de recepção do modernismo brasileiro quanto de sua transmissão, como visto no início deste capítulo.

Tais pressuposições parecem estar vinculadas, primeiramente, à desarticulação do conceito de *sistema literário* proposto por Antonio Candido, em que os *receptores* seriam o próprio movimento literário do qual ele – e os leitores naquele período – faz parte, e o *mecanismo transmissor* seria a editora **José Olympio** no Brasil e a **Futuro** na Argentina, sem mencionar as diversas revistas literárias e jornais que fomentaram o debate crítico e a difusão da obra. Ao desconsiderarem pressupostos como esses, eles estão rompendo com a perspectiva diacrônica de análise literária, perspectiva esta que entende a obra como um reflexo do seu tempo e que parte, também, da análise contextual.

O rechaço à leitura cronológica está diretamente ligado ao peso das matrizes nacionais referentes ao modernismo brasileiro e a grande parte da crítica literária brasileira. Em se tratando do modernismo, será impossível dissociá-lo do ideal nacionalista, pois, como dito por Lafetá, este movimento, seja na primeira ou na segunda fase, é marcadamente nacional. Somam-se a isto o viço de contemporaneidade que o caracteriza como movimento inovador, inspirado nas vanguardas europeias (LAFETÁ, 1972: 15). Sob outro aspecto, a negação das perspectivas historiográfica e diacrônica, proposta por Candido, parece-nos compreensível, uma vez que a coleção almeja – ainda que modestamente nesses primeiros exemplares – a construção de uma nova tradição literária – ao menos no que diz respeito à recepção na Argentina –, razão pela qual contrapõe-se à recepção brasileira, prescrita pelo modelo de análise do crítico. Assim, *Vereda Brasil* parece propor uma leitura sincrônica das obras que a compõem, o que demonstra o forte vigor acadêmico observado na coleção, posto que o desejo por estabelecer tradições literárias é um ímpeto mais acadêmico do que mercadológico.

Seguindo essas perspectivas podemos citar a escolha de Garramuño por introduzir Graciliano Ramos e seu romance *Vidas secas* a partir de um dos textos mais importantes da crítica literária latino-americana: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), de Ángel Rama. É interessante observar que, com isso, ela apresenta o autor brasileiro através da crítica literária latino-americana, propondo um movimento crítico que está em consonância com o que justificou a republicação de Ramos na Argentina. Como dito anteriormente, a estudiosa tinha como intuito não somente apresentar o autor brasileiro, mas também a crítica literária produzida no Brasil a seu respeito, interferindo, igualmente, no debate crítico argentino concernente às obras circunscritas ao mesmo período que a de Ramos. Dessa forma, o texto de

Garramuño parece apresentar o debate em torno da obra e do autor, exercendo, com isso, um papel normalmente desempenhado pela historiografia literária, no qual são citados os principais debates em torno da obra a partir de uma perspectiva cronológica. Entretanto, tal proposição não deixa de valorizar os textos críticos de Melo Miranda e Santiago, outorgando-lhes a posição de leituras atualizadas da obra, consideração não menor dentro dos movimentos críticos contemporâneos, nos quais muitas vezes se nota um entusiasmo exacerbado pelo novo, pelo atual – como se, na crítica literária, e na própria literatura, ser “atual” significasse, necessariamente, ser melhor do que o que veio anteriormente.

Se na primeira parte da análise dos paratextos procurou-se observar os elementos externos do livro, como capa e a contracapa, tendo em conta os internos, como os textos complementares e o prólogo, na análise desse último partir-se-á do avesso, isto é, da bibliografia. Os dois textos teóricos citados pela autora no início são *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, e “Literatura e sudesenvolvimento”, de Antonio Candido; e com o intuito de manter certo paralelismo formal com respeito às publicações em torno da coleção *Vereda Brasil*, ainda quando tratam apenas de citações bibliográficas, serão comentados seus contextos de publicação, pois se considera que estas informações elucidam as opções críticas e o debate proposto por Garramuño no prólogo.

Primeiramente, é importante marcar a enorme relação existente entre os dois intelectuais e suas produções ensaísticas. Com relação à de Rama: ao longo dos anos ela foi se modificando a partir de suas leituras da obra de Antonio Candido, principalmente, de *A formação da literatura brasileira* (1959), cujo o conceito de *sistema literário*, criado por Candido, foi retomado em livros como *La ciudad letrada* (1988), por exemplo. Já o texto do professor brasileiro citado acima advém, também, da sugestão do amigo uruguaio, que o estimulara a pensar o conceito de *sistema literário*, usado na análise do classicismo e romantismo brasileiros, para a América Latina como um todo. Pablo Rocca, um dos principais estudiosos sobre a relação entre as obras de Candido e Rama comenta em “Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido” (apud ANTELO, 2001), sobre a relação estabelecida entre os dois teóricos:

[...] el diálogo Rama/Candido funcionará como un circuito donde uno y otro toman en préstamo las ideas que se amplían, se proyectan, van y vienen, retroalimentan cada una de las obras críticas, se expanden hacia afuera en busca de un proyecto que no admite un anclaje en lo propiamente cultural sino que es indisoluble de lo político como macrotexto, en el que se encastra, finalmente, lo educativo y lo institucional: los colóquios y cursos

universitarios en Brasil, a los que Candido invita Rama, y los prólogos y ediciones que Rama le pide a Candido para la monumental biblioteca Ayacucho, etc. (2001: 54)

Pode-se dizer que em muitos aspectos os projetos intelectuais de Candido e Rama são um reflexo do momento histórico dos anos 1960 e 1970, marcado pelo governo de Fidel Castro em Cuba, que com o seu programa de esquerda despertou um sentido de união e reciprocidade latino-americana, reverberado na crítica literária a partir de estudos que pensavam nos países do continente como um todo e não como se fossem segmentados por suas fronteiras geográficas. Para demonstrar como o contexto político influenciava nos rumos da crítica literária daquele período, nos parece importante comentar o contexto de publicação de “Literatura e subdesenvolvimento”, pois antes da publicação brasileira no livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), o ensaio foi publicado pela primeira vez na revista francesa *Cahiers d'histoire mondiale*, da Unesco, em 1970, e depois em uma das compilações de textos críticos de autores latino-americanos mais importantes do período, *América Latina en su literatura* (1972). É interessante observar que este não será o único texto de Candido cuja primeira recepção esteve associada à sua inserção na América Latina uma vez que, como visto no primeiro capítulo, a publicação de “Dialética da malandragem”, também ocorreu na edição da *Biblioteca Ayacucho*, antes de figurar no Brasil em livro.

América Latina en su literatura reuniu investigadores como Noé Jitrik, Haroldo de Campos e Emir Rodríguez Monegal, sob organização e introdução de César Fernández Moreno. A partir de seu prefácio é possível dimensionar o momento crítico e histórico que se vivia e também notar que o esforço político de estabelecer uma unidade para a América Latina, era, para alguns intelectuais do período, uma importante mudança de paradigma com relação à leitura de suas tradições e literaturas nacionais, principalmente no que diz respeito à inclusão do Brasil, como notamos no trecho a seguir, no qual Moreno expõe o que foi solicitado aos intelectuais participantes da edição:

procurem encarar seus trabalhos a partir desse conceito de unidade. Satisfazer tal pedido apresentou, é claro, sérias dificuldades, dada a tradicional falta de comunicação que sempre houve entre os países da América Latina, principalmente no que se refere às suas regiões linguísticas: há na América Latina uma enorme zona, quase um continente em si, que fala português, e que nem sempre tem uma visão completa do que se produz na zona que fala espanhol, e vice-versa. (1972: XXVIII)

É a este contexto que Candido e Rama respondem com o estreitamento dos laços, que propiciaram a construção de projetos acadêmicos e editoriais conjuntos, gestados não apenas por suas afinidades, mas também pelas necessidades críticas da época. Para entender as perspectivas que estes textos abordam é necessário observar as ideias de formação das literaturas nacionais e de cultura observadas nos ensaios que motivaram o prólogo de Garramuño. Ángel Rama iniciará seu ensaio atribuindo a proximidade entre os países latino-americanos à estrutura colonizadora da qual fazem parte: *“nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que – ciega – desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían en América”* (1982: 11), na qual o impacto histórico de país colonizado aparece como o ponto que os une. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, a condição de colonizado é transposta para a realidade vivida na América Latina dos anos 1960, pois o ponto de encontro entre os países latino-americanos se centra nas *“características literárias na fase de consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de ‘país novo’; e na fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’”* (CANDIDO, 1989: 142).

Como é possível perceber nas duas citações, o contexto histórico, social e político sustentava a análise literária desenvolvida ao longo dos textos, centrados mais especificamente no modernismo latino-americano, reconhecido, por ambos, como o primeiro período de autonomia literária latino-americana das matrizes estéticas europeias. Estes textos respondiam, porém, não somente a paradigmas estéticos, mas também a um momento político que, com o passar dos anos, foi se alterando. Será partindo de uma nova contextualização que Florencia Garramuño tomará a obra de Graciliano Ramos:

El impacto modernizador de la segunda década del siglo veinte en Latinoamérica inauguró un conflicto que preocupará a la crítica latinoamericana por varios años, y que Ángel Rama denominó como el conflicto entre vanguardismo y regionalismo (Rama 1985). Graciliano Ramos y, especialmente, su *Vidas secas*, publicado en 1938, aparece como una especie de texto espejo cuya superficie revela claramente los diferentes matices que este conflicto iba a adquirir en el Brasil (2001: 9)

Para abordar os pontos em comum entre o prólogo e o texto de Rama, é necessário comentar a existência de uma crítica literária latino-americana unida por um interesse crítico comum e por um mesmo recorte temporal; bem como a interpretação que Ángel Rama faz deste contexto como sendo “el conflicto entre vanguardismo y regionalismo” – e *Vidas secas* figurando como exemplo dele. A esse respeito, a autora afirma que o conflito apresenta nuances

diferentes no Brasil do restante da América Latina, demonstrando o desconhecimento da Argentina no que toca a crítica e a literatura brasileiras e demonstrando também que este desconhecimento pode produzir compreensões equivocadas sobre tais produções. Dessa forma, Garramuño evidencia o caráter acadêmico da coleção, que não pretende somente apresentar o autor brasileiro ao público argentino, mas sim inseri-lo no debate crítico argentino em torno da literatura latino-americana dos anos 1930 e 1940.

A apresentação do contexto da crítica literária latino-americana do início dos anos 1960 – caracterizado, segundo a autora, pelo antagonismo entre modernismo e regionalismo – finaliza com uma paráfrase do texto *Transculturación narrativa* ao dizer que no Brasil o referido embate “*adquirió, en la inmensidad del Brasil, cristalizaciones diversas*” (2001: 9). Nesse texto, o crítico uruguaio analisa o processo nacionalizador da cultura e da literatura a partir dos impactos sociais ocasionados pela modernização das sociedades latino-americanas, que, no princípio do século XX, sob influência do contexto histórico norte-americano e europeu, industrializaram-se rapidamente e passaram a seguir o modo de viver e de fazer arte dos países do norte, como podemos observar nos projetos vanguardistas e cosmopolitas de Vicente Huidobro e Oliverio Girondo, muito alinhados a tendências da vanguarda europeia.

Contudo, ainda segundo Rama, o impulso industrial não aconteceu em todos os países latino-americanos, e o atraso modernizador fez com que muitos destes países continuassem sendo rurais, além de muito arraigados às tradições indígenas locais, reverberando tais características nas literaturas de autores como César Vallejo e Alejo Carpentier, cujas obras mesclam tanto as tendências europeias quanto as tradições locais. Rama, então, aponta que estas duas linhas tencionaram o debate estético, crítico e literário do período, polarizando autores e obras entre os vanguardistas e os realistas. Nos anos seguintes estas divergências passaram a produzir um efeito transculturador nas artes, uma vez que a solução encontrada foi: “*echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida.*” (RAMA, 1982: 29) Ou seja, o efeito transculturador é compreendido como um produto literário composto pela fusão das tendências modernizadoras, sob influência das vanguardas, com os conteúdos regionais, por cujos indígenas, negros e outras minorias aparecerão contemplados, formando, com isso, um híbrido cultural representativo do povo latino-americano.

A autora segue o prólogo apontando a coexistência e a simultaneidade, no Brasil, de projetos cosmopolitas como os de Oswald e Mario de Andrade, que rompiam com os paradigmas parnasianos do período e propunham uma literatura moderna e nacional ao mesmo tempo, e o projeto regionalista que incluía autores como Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, isto é, aquilo que mais tarde começou a ser denominado como geração de 1930, no qual se narrava não somente a vida urbana, mas também a de outros cantos do Brasil, sobretudo a do nordeste. A simultaneidade entre estes dois projetos, amplamente descrita e analisada por Lafetá e mencionada diversas vezes no capítulo, demonstra que eles, em conjunto, representavam a modernização da cultura brasileira daquele momento e, como comentará Garramuño, o que lhes dava unidade era ter o mesmo objetivo, isto é, a nacionalização da cultura brasileira, pois segundo a autora, no Brasil, como também em outros países latino-americanos, *“las décadas del veinte y treinta descubren en el mandato de la modernización una preocupación que coincide con la necesidad de nacionalizar la cultura”* (2001:11). Como se nota, a proposição também parte de João Luiz Lafetá e, voltando ao prólogo de *Vidas secas*, podemos encontrar tais pressupostos, pois Garramuño sintetiza, justamente, a relação entre a tradição literária nacional e a crítica literária, utilizando uma das formulações do crítico brasileiro:

Si toda la cultura nacional no es más que un espacio unido por el conflicto constante, la década del treinta será en el Brasil una década plagada por revoluciones en el orden político y tensiones sociales que parecen profundizar lo que João Luis Lafetá nombró como el paso de un proyecto estético a un proyecto ideológico, marcado por la exasperación de los debates y disputas (2001: 15)

Com isso, é possível perceber que dentro dos paradigmas da crítica literária brasileira, o conceito de “transculturación” cunhado por Rama não representava uma mudança estrutural no Brasil, pois no modernismo brasileiro ou na crítica literária feita posteriormente, ao menos de forma geral e a partir dos autores que a prologuista toma em sua análise, regionalismo e modernismo não apareciam como termos antagônicos.

Garramuño, ao apontar as concomitâncias entre o despojamento da escrita dos modernistas paulistas e a representação de uma realidade regional da geração de 1930, não pretendia homogeneizar tais estéticas como se fossem equivalentes e produzissem o mesmo resultado nas letras e na cultura brasileiras, mas sim pensar nos efeitos que a preocupação em normatizar esta concomitância poderia causar à crítica literária de forma geral, perspectiva

crítica que questiona os limites da análise historiográfica na compreensão da literatura. E o que parece estar por trás destas questões é, também, uma crítica à formação de literaturas nacionais, e não somente à análise formal de tais obras. Garramuño argumentará que estas categorizações limitam as possibilidades de leitura das obras, pois os véus ideológicos debruçados sobre elas impedem que outras leituras apareçam.

Devido a essas perspectivas, considera-se que a decisão por iniciar o prólogo a partir de um texto conhecido do público argentino, *Transculturación narrativa en América Latina*, que já abordava a obra de Graciliano Ramos, tinha como estratégia usar um texto canônico da crítica literária latino-americana para inserir o escritor brasileiro no contexto argentino, valorizando-o e demonstrando como a leitura de obras brasileiras enriquece e dialoga com os debates críticos locais. Este movimento, ao nosso ver, motivou a recepção da literatura brasileira na argentina, pois aproximou os autores brasileiros à tradição crítica do país, que vislumbrou nestas obras nuances estéticas, sociais, históricas e políticas que pareciam estar presentes em obras argentinas, porém eram pouco trabalhadas pela crítica literária local.

Assim sendo, ainda que pareça um pouco arriscado e precoce afirmar, vemos que o projeto editorial de *Vereda Brasil*, encabeçado principalmente por Garramuño e Gonzalo Aguilar, mas depois expandido com a entrada de outros pesquisadores, parece inaugurar uma tradição na crítica literária argentina caracterizada pela suspensão do peso das tradições nacionais. É importante dizer que este movimento não parece nascer somente a partir desses dois intelectuais, mas sim ser fruto de suas formações, nas quais devemos destacar a influência que críticos como Raúl Antelo, Noé Jitrik, Haroldo de Campos e Silviano Santiago tiveram.

Devemos ressaltar que este movimento de apresentação da crítica literária brasileira por Florecia Garramuño já havia começado a ser feito através da organização, em conjunto com Adriana Amante, de uma antologia de textos de críticos brasileiros denominada *Absurdo Brasil* (2000). Neste livro, elas incluem ensaios como “Ideias fora do lugar” (1973), de Roberto Schwarz, “O entre-lugar na literatura latino-americana” (1971), de Silviano Santiago, e “Sentimento dos contrários” (1992), de Paulo Arantes. Segundo a autora, há, na produção crítica brasileira, muitos elementos que parecem produzir “faísca” quando confrontados com a crítica produzida no país vizinho, e o que estimula esta fissão é justamente a não necessidade de apresentar a literatura a partir das bases nacionais e do diálogo com a tradição literária na qual está inscrita.

Tal compreensão, a saber, de que um texto crítico sobre um autor hispano-americano pode ajudar na reflexão de um romance brasileiro e vice-versa, foi adotada por Garramuño, juntamente com Adriana Amante, em “Partir de Candido”:

Pero más allá de las ideas que haya formulado de manera específica sobre el corpus de la literatura latinoamericana, hay un saber de Candido sobre Latinoamérica y su cultura que se encuentra diseminado, ya no en los trabajos sobre América Latina, sino en sus textos brasileños. (2000: 95)

Voltando à análise do prólogo, na parte intitulada “Graciliano Ramos y el regionalismo del treinta”, é necessário destacar que, no título, a autora condensa dois termos da crítica literária brasileira: “regionalismo” e “romance de 1930”. Conforme argumenta, os anos 1920 brasileiros estavam marcados por uma forte produção poética e por um vazio narrativo, que foi preenchido por escritores como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos, os quais produziam um tipo de narrativa que se distanciava da produzida no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em suas literaturas, bastante desprendida da tradição dos romances urbanos brasileiros, como os de José de Alencar e os de Machado de Assis, a retomada do espaço rural como lugar prioritário para a narrativa era um dos pontos comuns entre os escritores citados; o uso dado por ele, porém, era diferente daquele dado pelos escritores do romantismo brasileiro, nos quais o espaço rural era descrito através de matizes exóticos. Com a geração de 1930, como argumentará Garramuño a partir da *História concisa da literatura brasileira* (1972), de Alfredo Bosi, haverá “*un tratamiento más coherente del lenguaje coloquial, rasgos impresionistas en la técnica de la descripción y una actitud reivindicatória*” (2001: 17). A autora inicia a parte do prólogo destinado à leitura mais formal da obra ao comentar como Ramos constrói a figura do retirante brasileiro, que segundo a autora, basear-se-á em dois recursos, o de “*estrategias simultáneas de distanciamiento y de negación del desprecio*” (2001: 18) e o que vem “*a partir de la interioridad de los personajes*” (2001: 18).

É interessante destacar que a parte do prólogo “Un regionalismo sin tierra” se inicia com a citação de uma carta de Graciliano Ramos escrita a Antonio Candido, publicada posteriormente no texto de apresentação de suas obras pela editora **José Olympio**, no qual o romancista diz: “o que sou é uma espécie de Fabiano”. A frase, no prólogo escrito por Garramuño, será usada paralelamente à de Flaubert, “Mme. Bovary c’est moi”. Tal menção servirá para trazer à tona a comparação entre o escritor brasileiro e o francês, já que ambos, em

seus respectivos países e períodos, ajudaram a estabelecer os limites do realismo e do neorrealismo, seguindo a argumentação: “*Tal vez no sea demasiado arriesgado proponer que si Flaubert prepara el asalto del Modernismo europeo, Graciliano desde el otro lado del arco temporal de las vanguardias, inicia la cancelación del Modernismo brasileño* (2001: 19).”

A justificativa para a comparação está no cuidado com a linguagem. A autora, que tampouco descarta por completo as nuances realistas presentes na obra de Ramos, continua sua argumentação sobre como este autor instaura outro momento na literatura brasileira, comparando o título da obra analisada com outros títulos do período. O exemplo utilizado será *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, que opta pelo número em referência a uma das secas mais terríveis ocorridas no nordeste, no ano de 1915, em oposição ao romance de Ramos, que aparenta ser muito mais abstrato e, nas palavras de Garramuño, parece funcionar como um oxímoro:

Partiendo de este regionalismo que, en vez de regionalizar o particularizar, desde el título, parece plantear precisamente lo contrario, la novela instituye una serie de diferencias y subversiones pausadas, cuya soterrada forma de acción consiste en hacer explotar desde adentro los pilares de ese realismo. (2001: 20)

Estes pilares são: o narrador em terceira pessoa, as descrições do ambiente e a língua. Com relação ao primeiro, ela destaca como esse narrador onisciente marca uma das principais características do regionalismo, ou seja, a valorização do espaço exterior onde os personagens, para Garramuño, frequentemente são apenas excrescências do próprio espaço. Já a terceira pessoa em Ramos serve para sustentar o discurso indireto livre, no qual o romance se desenvolve, artifício que nos permite observar o predomínio de descrições nas quais os personagens aparecem introspectivos e reflexivos, ao invés de ser caracterizado o ambiente, como costumava ocorrer nos romances regionalistas. No que concerne a descrição do ambiente, a autora apontará também que, em *Vidas secas*, haverá alterações devido à estrutura do discurso indireto livre, que impossibilita a descrição das paisagens pela falta de recursos linguísticos dos próprios personagens. Como último ponto, a língua, ou melhor, a ausência dela, como tema central do romance: nesta última parte do texto, a autora dá exemplos da ausência de capacidade comunicativa nos personagens, como, por exemplo, no momento em que o patrão de Fabiano utiliza-se de seu bem-falar para roubar o empregado. É interessante notar que Garramuño encerra a terceira parte do prólogo com um dos motes de seu livro recentemente lançado em

2015, *Mundos en común*, ao dizer que “el lenguaje, parece decir *Vidas secas*, es más performativo que representativo” (2001: 24).

Em “Los límites del realismo”, últimas considerações sobre a obra de Graciliano Ramos, Garramuño partirá de “Bichos do subterrâneo”, de Antonio Candido, para apresentar as relações entre técnica, representação e realismo. Para melhor compreender os dispositivos críticos que a autora utiliza, destacamos o trecho citado de Candido e ressaltamos, em negrito, as duas frases utilizadas pela crítica argentina:

Como nos outros livros, é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa. Fabiano, sua mulher, seus filhos rondam num âmbito exíguo, sem saída nem variedade. Daí a construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas. (1992: 119)

A técnica à qual Antonio Candido faz menção, segundo Garramuño, é a da “*desarticulación, fragmentarismo y distanciamiento*” (2001: 24), que a autora complementa ao afirmar que “*hay [en] esa supuesta adecuación una visión sobre la realidad como realidad también fragmentaria e inexplicable*” (2001: 24). A crítica, porém, apresenta outra compreensão da relação entre técnica e representação, menos associada ao que chamaríamos de mimesis, presente em Auerbach, e mais relacionada ao conceito de Ernesto Laclau de significante vazio, desenvolvido no livro *Emancipación y diferencia* (1996), como podemos ver neste fragmento que encerra o raciocínio da autora que encerra:

lo que la novela de Graciliano Ramos demuestra es, no quizá la ausencia de sentido, pero sí el rechazo a construir una voz autoral a la cual cabría el rol de articular ese sentido. No habría allí una preocupación realista – representar mediante la desarticulación y el fragmentarismo la pretendida simplicidad de un pensamiento rústico –, sino un desplazamiento de la política hacia otro espacio. (2001: 25)

O que a autora faz ao concordar parcialmente com Candido quanto à adequação das técnicas formais e à tentativa de representação da realidade, é enfatizar que o que há de verdadeiramente inovador em *Vidas secas*: o fato de se tratar de um romance sobre a crítica do discurso ou, como a autora cita, a partir de Haroldo de Campos: “*o texto pobre denuncia a retórica da falação, da mais-valia bem falante*” (CAMPOS, 1985: 228). Com isso, ela finaliza seu argumento dizendo que serão exatamente estes três pontos os que caracterizariam o romance realista, isto é, a língua, a descrição do ambiente e o narrador em terceira pessoa;

pontos que marcam a sua impossibilidade de sê-lo, pois é através dos usos empregados a eles que o romance se afastará de qualquer caracterização realista.

Assim, Garramuño articula a literatura e a crítica brasileira às argentinas, movimento no qual o que parece importar não é confrontá-las ou encontrar uma leitura correta sobre a obra, mas sim demonstrar como a aproximação entre elas ajuda nos processos de reflexão crítica e teórica nos dois países. O que a autora faz ao articular a tradição brasileira às perspectivas argentinas é formar novos públicos *receptores* para a literatura brasileira, contribuindo para a formação, na Argentina, de um *conjunto de receptores*. Devido a isso, ela colabora para a formação do *sistema literário* ao qual Antonio Candido faz menção na *Formação da literatura brasileira* (1959), demonstrando que *Vereda Brasil* pode ter contribuído para a formação de uma tradição literária brasileira na Argentina, caracterizada pelo movimento de intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, como exposto ao longo dos três capítulos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do levantamento bibliográfico das publicações de literatura brasileira na Argentina desde 1930 até 2014, observou-se que o projeto mais longo e consistente em termos catalográficos foi o de *Vereda Brasil*, que publicou ao longo de 15 anos cerca de 30 volumes. Após a análise de seu catálogo, notou-se que a coleção se caracterizava pela intersecção entre o mercado editorial e a pesquisa acadêmica, hipótese central do presente estudo, apresentada a partir de dois eixos: o de análise contextual, vinculado, sobretudo, ao projeto fundador e educacional de *Vereda Brasil*; e o de análise material das edições, partindo de seus paratextos externos e internos.

Com respeito ao primeiro eixo, foi exposta (1) a origem da coleção, atribuída ao convite feito por María Fernanda Pampín a Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño para coordenarem a coleção de literatura brasileira em **Ediciones Corregidor**; (2) bem como as trajetórias acadêmicas dos organizadores, que serviram de parâmetro para demonstrar como elas influenciaram a eleição e composição das edições de *Vereda Brasil*; (3) também empreendendo ao eixo contextual, averiguaram-se os programas da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, nos quais as obras publicadas nessa coleção eram lecionadas, referendando que as abordagens da dita disciplina refletiam as edições da mencionada coleção.

No que diz respeito ao eixo material, analisou-se os paratextos internos e externos das duas primeiras edições de *Vereda Brasil*, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade, comprovando que as escolhas gráficas e paratextuais

evidenciavam (1) a coleção como formadora de um nicho de atuação editorial cujo público principal era o estudante universitário e o crítico literário; (2) a valorização do trabalho crítico e organizativo dos exemplares pelos quais os organizadores eram os responsáveis; (3) a formação de um padrão de publicação e recepção da literatura brasileira, um padrão que influenciou as outras editoras do mesmo porte na Argentina a publicarem literatura brasileira.

Devido, sobretudo, à existência de *Vereda Brasil*, a publicação de literatura brasileira intensificou-se nos últimos anos, o que nos fez indagar sobre a possibilidade de se estar formando uma tradição literária brasileira em solo argentino, sob a perspectiva de que, a partir desta coleção, notou-se a existência de um *mecanismo transmissor*, caracterizado pelo livro e os distintos projetos editoriais em voga na Argentina em torno da literatura brasileira; um *conjunto de produtores*, constituído por professores, tradutores, críticos literários e editores empenhados na publicação, tradução e estudo da literatura brasileira e um *conjunto de receptores*, entre eles estudantes e críticos literários, tríade candiana formadora do que se empreende por *sistema literário*.

Tudo considerado, somada à falta de distanciamento temporal a escassez de estudos sobre a recepção da literatura brasileira na Argentina que pudessem auxiliar em nossa segunda hipótese, ainda não foi possível comprovar que se está gestando uma tradição literária brasileira na Argentina. Não obstante, caso tal hipótese venha a se comprovar ao longo do tempo e através de outros estudos do mesmo gênero deste, não será possível dissociá-la nem da coleção *Vereda Brasil*, nem da atuação de Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño.

APÊNDICES

1. Entrevistas realizadas com os organizadores da coleção Vereda Brasil

1.1 Entrevista com Florencia Garramuño, realizada em julho de 2014

TLF: Me gustaría comenzar hablando un poco de tu formación.

Después que te recibiste en la UBA, estuviste en Lisboa, para un curso de lengua y cultura, ¿no?

¿Este fue tu primer acercamiento formal a la lengua portuguesa?

FG: Bueno, en realidad yo tenía como un acercamiento a la literatura brasileña a través de libros que circulaban, lo que se leía en la facultad. Existía a disciplina literatura brasileña pero no la cursé, igual ya conocía un poco de esta literatura. A su vez fui a Lisboa con una beca de la Universidad de Princeton para hacer el doctorado, donde ya había tenido cursos de literatura brasileña antes de irme a Lisboa. Estuve en Princeton entre 1990 y 1994, y en Lisboa en el segundo verano, en junio de 91 o 92, no me acuerdo.

TLF: ¿Hiciste tu doctorado en Princeton con la supervisión de Arcadio Díaz Quiñones?

FG: Sí, que es especialista en literaturas del Caribe. Pero además en el departamento había dos personas que conocían bastante de literatura brasileña. Uno era James Irby que fue uno de los traductores de Borges y un especialista en literatura latinoamericana en general que conocía literatura brasileña. Me acuerdo que en el seminario que hice con él, entre otras cosas, leímos a

Machado de Assis. Y después había una profesora llamada Leslie Damasceno, que en ese momento era profesora junior en Princeton, y con ella tomé varios cursos de literatura brasileña, básicamente todos con autores de los 60' y 70'. En Estados Unidos hay muchos cursos de *culture and civilization*. Estudiamos obras de José de Alencar y los concretos, después Camões, de todo un poquito. Y ahí empecé a estudiar un poco de portugués. En estos cursos en que está primero la gramática y después le van agregando literatura a medida que vas avanzando.

TLF: ¿Me comentás un poco la experiencia en Princeton? ¿Cuáles fueron las principales influencias teóricas? ¿Quiénes fueron tus compañeros de estudio?

FG: Muchos latinoamericanos dicen que cuando van a Estados Unidos descubren Latinoamérica allá, en Estados Unidos, porque de algún modo tienen una tradición latinoamericana fuerte más allá de la nacional y del país en que estén. Brasil tiene mucho sobre Brasil, pero sobre literatura latinoamericana, al menos en esa época, no había tantos estudios. Me acuerdo que la primera vez que fui a Brasil, no había mucha gente que estuviera trabajando literatura latinoamericana, toda la gente con que me cruzaba trabaja la literatura brasileña o europea, o si hacía estudios comparativos tendían a comparar la literatura brasileña con la portuguesa. Entonces quizás eso fue lo más impactante: encontrar todas las literaturas latinoamericanas conviviendo en una misma institución, entre sus profesores, sus alumnos, y los libros. Y bueno, la biblioteca de Princeton, una biblioteca maravillosa que tiene mucha literatura brasileña, porque es muy completa.

Con respecto a las influencias teóricas, para mí fue muy importante, (y creo que de algún modo eso me acercó a Silviano Santiago posteriormente) en el segundo año en Princeton, cuando llegó como profesor visitante Homi Bhabha; en ese momento Gayatri Chakravorty Spivak también estaba como profesora en Princeton en ese momento. Entonces, todo ese pensamiento poscolonial me fascinó. De algún modo, también lo que yo ya había conocido acá, pero no había tenido acceso a tantos libros. No había tenido acceso a tantos libros, como los de Foucault, Deleuze y tantos otros que también iban a Princeton y daban conferencias. Eso fue muy importante para mí.

Fueron muy importantes además dos seminarios, el Gauss Seminar y el Davis Seminar. En estos encuentros se discutían trabajos aún en fase de elaboración de invitados que venían. En el seminario de Historia del departamento de historia (el Davis Seminar) escuché el trabajo en elaboración de Spivak; esto fue antes de internet y era muy divertido, vos tenías que pasar por el departamento a buscar las fotocopias, si lo querías leer antes. Y eran sus trabajos escritos

súper bien, pero le faltaban las notas, la bibliografía, faltaba pulirlo. Entonces había cosas entre paréntesis como “acá tengo que pensar tal cosa, y para esto tengo que leer más Hegel o no sé qué”. Entonces, realmente vos leías la cocina del trabajo y eso era muy estimulante, realmente se aprendía mucho sobre cómo investigar y cómo escribir en esos seminarios.

El otro seminario era un poco más formal, con trabajos más terminados y no recibíamos el papper con antecendencia, aunque se trataba de trabajos inéditos. Recuerdo el de Susan Buck-Morss que me pareció espectacular, sin embargo fue muy criticada con mucha cortesía, claro, por Hal Foster, Homi Bhabha y Spivak. Tres años después, cuando el trabajo de Susan Buck Morss fue publicado en libro y vi cómo lo había modificado comprendí que estas experiencias eran muy formativas. Más allá de la supervisión de Arcadio, estas fueron mis influencias.

De Brasil, hubo un momento en que estuvieron Roberto Schwarz, Raúl Antelo y Silviano Santiago, que fue a Yale también para impartir un seminario; y yo ya estaba trabajando un poco con su obra, pero en ese seminario le conocí personalmente y además fue muy importante la conferencia que dio allí. Entonces en Princeton tuve contacto con la literatura brasileña tanto por la biblioteca, como por los profesores.

TLF: ¿Fue en el intervalo que hubo entre 1994, cuando terminas tu doctorado y 2001, cuando empieza la colección, que te postulaste para el concurso de la cátedra de literatura brasileña?

FG: Me quedé en Estados Unidos hasta 1997 porque cuando terminé el doctorado me ofrecieron un trabajo en la Universidad de Temple. Entonces salió ese concurso para la cátedra de Literatura Brasileña, y como en Temple me habían contratado para enseñar literatura brasileña, yo ya tenía un curriculum con el que podía competir en ese concurso. Tenía experiencia en la enseñanza, el doctorado y la tesis publicada, cosas que en ese momento no eran muy comunes. Gané ese concurso y empecé a dar clases en 1999 o 2000, no recuerdo. En 2004 me trasladé a la Universidad de San Andrés, lo cual fue una buena decisión porque me dejó mucho tiempo para escribir. A su vez Gonzalo y yo habíamos comenzado la colección en 2001. Aparte de eso hubo toda una movida que se inició, en 2000 gané la beca Anthorchas para armar un grupo grande de investigación, en el que entraron Mario Cámara, Gonzalo Aguilar, Luciana de Leone y otra gente que participaba de la cátedra de Literatura Brasileña. Una vez los chicos de Grumo armaron una mesa sobre la colección y escribí un textito respondiendo a la pregunta “¿Qué es

una colección?”, en el me refiero a la creación de esta red, de ese tipo de investigación, de la formación de estos investigadores.

TLF: Intento dividir la colección en tres momentos, vos y Gonzalo, después una segunda generación en que están Luciana de Leone, Diana Klinger, Mario Cámara, los chicos de la revista Grumo, y ahora una tercera con Lucía Tenina y Constanza Penacini. Y veo ciertas diferencias en el rumbo de la colección. Creo que Gonzalo al proponer los dos primeros libros tiene una línea extremadamente vanguardista y vos con *Vidas secas* propone otras cosas y creo que lo que publican de literatura marginal es un intento de conciliar el espíritu de vanguardia de Gonzalo con cuestiones acerca de la experiencia y de la reescritura tuyos.

Entonces volvemos un poco, el primer título con que empezás, *Vidas secas*.

FG: *Vidas secas* para mí siempre fue un libro impresionante, lo leí en Estados Unidos y en los cursos que tomé en Estados Unidos. Me parece un libro fantástico, pero la razón por la que se inicia con *Vidas secas* es que **Corregidor** tenía los derechos del libro. Había sido publicado en los años 60, 70, con traducción de Bernardo Kordon. En el primer año de la cátedra de literatura brasileña, Maria Fernanda Pampin, ahora a cargo de **Corregidor**, estaba como alumna y en ese primer programa yo puse *Vidas secas*, y entonces a ella se le ocurrió lo de la colección e invitó a Gonzalo. O sea, ella lo invitó a Gonzalo, que era uno de los profesores de los prácticos. Gonzalo te lo va a contar mejor porque eso fue una conversación entre ellos. Y bueno ella dijo “che, porque ustedes no hacen algo, nosotros tenemos los derechos autorales de algunos libros que ustedes están enseñando y esos libros que no se consiguen porque son ediciones ya agotadas”, como *Vidas secas*, algunos de Clarice Lispector, ellos tenían esos derechos. Y justo en ese momento estábamos nosotros haciendo algunos trabajos con Maria Antonieta Pereira, de la UFMG, ella estaba trabajando con literatura argentina, y se nos ocurrió armar esta colección. La idea fue empezar con lo que teníamos, o sea, el primero fue *Vidas secas*, pero no con la traducción de Kordon. Como era una traducción un poco antigua decidimos que yo la revisaría. Para mí era una traducción que colocaba Graciliano como si fuera un regionalista puro, realista, sin ningún trabajo con el lenguaje. Pensé un poco, hablé con Gonzalo y le dijimos a Maria Fernanda que yo quería hacer una traducción nueva y que quería colocar a Graciliano en otro lugar, no como un realista costumbrista, como algunos argentinos de la época lo categorizaban. Mi interés era recuperar esa dicción muy modernista del regionalismo del treinta en Graciliano, cosa que para la literatura latinoamericana resulta un poco extraña.

La traducción tenía un montón de errores, me acuerdo que, en un momento, no sé si te acordás que la vaca de Fabiano se enferma, “se embicha”, y Graciliano dice cuando Fabiano intenta curarla que la “curou no rastro”, o sea, en la huella. Kordon pone algo como “curó a la vaca con algo”, no me acuerdo, pero era como una cosa muy realista y directa. Yo estuve dando vueltas con eso, no me acuerdo muy bien como llegué a eso, creo que en alguna crítica. Creo que nuestras traducciones están muy permeadas por la crítica, no entramos al libro sin saber nada del libro. Y en alguna crítica encontré algo sobre el pensamiento mágico de Fabiano y que ese “curar no rastro” es algo que hacen los campesinos, que como no pueden curar a la vaca en sí, cuando la vaca está perdida, “curan” la huella que deja la vaca, como si quien lo hace fuera la imaginación. Acá existe curar el gualicho y es algo semejante lo que hace Fabiano con esta vaca. Y en la traducción de Kordon se perdía todo eso del pensamiento mágico del campesino latinoamericano, entre muchas otras cosas.

Por otra parte, la colección no está tan pensada como una política. Es una política que se va armando con lo que hay.

TLF: Y por qué la elección del texto de Wander Melo Miranda y Silviano Santiago. Quisiera que me comentaras un poco sobre estas elecciones.

FG: A Wander le conozco a través de Silviano. Para mí, un poco mi entrada en la literatura brasileña es a través de Silviano. Así como la se Gonzalo son los hermanos Campos, la mía es Silviano Santiago. Cuando estaba escribiendo mi tesis, *Genealogías Culturales*, yo había elegido y tenía en mente la novela de César Aira, *La liebre*, y el problema que me interesaba era cómo surge en la literatura argentina esta novela que vuelve al pasado, a un pasado fundacional, justo en el momento de la redemocratización. Yo ya tenía esta novela elegida pero quería hacer algo que no fuera solamente de Argentina si no que incluyera a países como Brasil. Entonces fui a la biblioteca de Princeton y miré, más o menos los libros que se habían publicado a partir de 1980 en Brasil. O sea, a ver si había uno que reescribiera las cosas del pasado y encontré el libro *Em liberdade* de Silviano Santiago. Cuando Princeton me manda con una beca a Brasil pude contactar a Silviano que me recibió y me facilitó libros y contactos, por ejemplo, con Flora Sssekind e Ítalo Moriconi, con todos sus discípulos, que estaban ahí.

En ese momento surge la revista *Margens* que Silviano estaba organizando con Wander. Y Wander también es muy amigo de Silviano y es como un discípulo suyo en Minas. Yo le conozco ahí y obviamente Wander había escrito sobre Graciliano y sobre Santiago, y bueno, por eso yo los elegí.

Y bueno, hay una doble dosis de conocimiento y desconocimiento. Yo no conocía toda la fortuna crítica de Brasil, pero sabía que había otros críticos, tampoco los conocía tan bien y como no los conocía personalmente no sabía si podía pedir prólogos o textos. Lo que me interesaba, digo, medio inconscientemente, en la lectura que podía hacer Silviano y también Wander por Silviano, no era una lectura pensándolo como un autor regionalista, lo que sería más “uspiano” de algún modo. Por ejemplo, no quisiera colocarlo en esta óptica, sino pensarlo desde otras cuestiones. Así que, por eso los prólogos.

Y el otro libro que ya teníamos era *Escritos antropófagos*, que habían publicado anteriormente Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera en la colección Cielo por Asalto, y *La Araña* de Clarice Lispector de la que **Corregidor** tenía los derechos y Haydé Jofré Barroso había hecho la traducción. Yo la modifiqué pero no hice una traducción nueva.

TLF: Mi interés en estudiar la colección es porque creo que ustedes dejan sus marcas teóricas y eso es interesante, entonces me parece que no es tan al azar.

FG: Sí, totalmente.

TLF: Y es una manera de hacer con que estos textos estén vivos acá. Si el libro posibilita este tipo de aporte y la academia le puede dar un aporte mejor, por qué no hacerlo, ¿no?

FG: Sí, eso es fundamental. Ahora ya es un poco distinto, se ha creado un interés por la literatura brasileña, aunque el libro salga sin prólogo, igual circula mejor. Al comienzo, nuestros libros lograron despertar el interés de los lectores, aunque el libro salga sin prólogo. Antes había libros que se iban publicando a cada tanto, con suerte, pero para nosotros los aparatos teóricos eran importantes. Argentina es un país un poco antiacadémico en cierto sentido y existe una especie de disputa entre los académicos y los no académicos. Lo académico sería lo que es aburrido, erudito, sería un modo de matar la literatura, no dejarla hablar por sí misma. Tanto Gonzalo como yo somos académicos pero creo que no aburridos. Con esa idea del academicismo erudito, igual a la de Raúl Antelo, quien desdice la tradición, digamos, porque se trata de un academicismo que tiene mucho brillo, que no busca el dato por el dato mismo sino para producir pensamiento e ideas. Entonces nosotros tratamos de hacer los prólogos y son textos que tienen mucha vida, luz, no son aburridos, son académicos si querés pero no aburridos. No es solamente la idea de hacer ediciones académicas, sino hacer una edición que ponga de relieve esa literatura en lo que tiene de vida, no tanto como un intento de canonización, en el mal sentido del término, como si la colección fuera un panteón de los próceres de la literatura.

TLF: Un libro que para mí es un misterio de por qué publicarlo es *Memorial de Aires*. ¿Por qué publicarlo?, ¿por qué a los textos de John Gledson y Antonio Candido?

FG: Machado nos encanta, somos machadianos, es un escritor vanguardista aunque sea realista. Estoy exagerando un poco la nota pero algo de eso hay. Yo no me recuerdo exactamente por qué fue *Memorial de Aires* pero había una traducción hecha y no tenían donde publicarla, nosotros no teníamos ningún Machado y nos gustaba la idea de publicar lo que no fuera el canon. Un texto de Machado pero medio marginal, digamos, no traer lo súper conocido, por lo menos no para la Argentina. Acá no es una novela muy conocida, diría que es mucho más conocido Jorge Amado que Graciliano Ramos, por ejemplo. Entonces nosotros hacíamos un poco ese movimiento de traer cosas que en Brasil podrían estar en el canon pero en Argentina no se conocían demasiado. En la Biblioteca Ayacucho ya están publicados *Las memorias póstumas* e *Dom Casmurro*.

Y por qué Gledson y Candido. Gonzalo y yo escribimos para el libro *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* (2001) de homenaje a Candido que Raúl Antelo editó, siempre nos interesó mucho y era un nombre reconocido en Argentina. Si *Memorial de Aires* era una novela que nadie conocía, a Antonio Candido sí, entonces pusimos estos dos nombres juntos para levantar un poco la novela. A Gledson yo le había conocido en Princeton, cuando estuvo como profesor visitante, y me parecía muy interesante su lectura de Machado de Assis, sobre todo para *Memorial de Aires*, por poder leer la Historia sin que fuera contextualista, cómo la Historia se da en cuestiones formales de la novela. Pensamos que eso podría ser una intervención en la crítica argentina para traer a los lectores perspectivas que acá no circulaban, poder leer la Historia de otro modo.

TLF: De alguna manera me parece que, entonces, esta intervención en la crítica argentina parece más fácil de ser hecha a través de una literatura extranjera.

FG: En un punto sí, primero porque hay más y distinto, no que la crítica argentina sea pobre o pequeña, para nada, es muy rica. Es lo mismo que pasa en Brasil, cada tradición nacional va creando ciertos lugares comunes en la crítica, y esos lugares comunes a veces son difíciles de desarmar. A veces se construyen sobre esos lugares comunes cosas interesantes, originales, inventivas y políticas, no hay tanto que desarmar. Eso queda como lo ya sabido, nadie va a decir que Graciliano Ramos no es un regionalista, pero el regionalismo en Brasil es un Modernismo, no es como en Hispanoamérica que fue lo contrario, es como si tuvieras la literatura argentina por un lado y la crítica brasileña por el otro, lo cual de algún modo hace chispa. Mirá cómo se

puede leer. Uno pone Graciliano Ramos como regionalista, a lo mejor nosotros podemos pensar también que Ricardo Güiraldes tiene algo de eso. Cuando estaba escribiendo mi libro sobre tango y samba pensé mucho sobre eso, Güiraldes es un vanguardista que llega al regionalismo pero que no pudo dejar del todo su vanguardismo. Ahí queda un resabio.

Entonces un poco la idea era esa, tratar de que la crítica generada a partir de la literatura brasileña permitiese ver con otros ojos la literatura argentina. En general, la latinoamericana, que siempre dejó, por lo menos hasta hace algunos años a Brasil en un lugar muy marginal. Para mí no hay, y creo que Gonzalo coincidiría conmigo, no hay literaturas nacionales en sí mismas, se las van construyendo con lecturas. Muchos de los problemas críticos literarios de Brasil son latinoamericanos; la crítica brasileña ha construido una serie de soluciones para determinados problemas latinoamericanos que el resto de Latinoamérica, por no leer la literatura escrita en Brasil, y por lo tanto no leer la crítica que se produce en Brasil, desconocen, son estos los cruces que intentamos facilitar.

TLF: Retomando tu trayectoria en 2003 te vas a Minas Gerais, a UFMG, ¿me comentás un poco qué hiciste allá?

FG: Yo estaba haciendo el posdoctorado en ese momento con Helosia Buarque de Holanda, escribiendo mi libro sobre tango y samba. Veíamos a Wander, a Eneida de Souza, al grupo Margens, que era como mi grupo de investigación, a Reinaldo Marques, pero no teníamos actividades en el departamento propiamente dicho. Yo iba mucho a la biblioteca de la escuela de música porque estaba trabajando mucho con tango y samba, más en la escuela de música que en el departamento de Letras, fue un período de mucho estudio, de más trabajo personal que de establecimiento de lazos, pero se profundizó nuestra relación con Wander, Eneida de Souza, Reinaldo Marques, con Raúl Antelo, que también estaba en el grupo Margens. En ese momento también, a raíz de ese libro *Tango y Samba*, yo voy bastante a Río, al archivo de la casa Rui Barbosa. Ya tenía muy buena relación con Flora Sussekind, pero ahí establezco una relación un poco más intensa con ella. También estuve con Beatriz Resende.

TLF: ¿De alguna manera los libros que se publican en la colección dialogan un poco con ese período? *Vidrieras Astilladas*, de Flora, Sússekind (2003). *En Libertad* (2003) y *Stella Manhattan* (2004), de Silviano Santiago, que son los que están en el grupo Márgenes, ¿no?

FG: Sí, totalmente, son los primeros que se publican y que habían sido seleccionados por nosotros. Y para mí y creo que para Gonzalo también. Porque nosotros veníamos de leer *O*

Brasil não é longe daqui y ese libro, el primer libro de Flora para nosotros, lo habíamos leído cuando se publicó y nos fascinó. Obviamente la queríamos publicar a ella. Con el de Silviano era más fácil conseguir los derechos y para mí era como una prioridad, ya que había trabajado con su obra.

TLF: Es gracioso porque empieza por la literatura de Silviano y no por la crítica.

FG: Sí.

TLF: Entonces entran estos tres libros cuyos derechos autorales se compran. Los otros que se publican son *Álbum de retazos*(2006), de Ana Cristina César, *Poema Sucio*(2008), de Ferreira Gullar y *Leminskiana*(2008), de Paulo Leminski. ¿Estas publicaciones ya están vinculadas al trabajo de investigadores de una nueva generación, como Luciana de Leone, Mario Camara, Diana Kingler, entre otros?

FG: Lo de Ana Cristina fue así: lo pongo en uno de los programas para enseñarlo, lo leemos y hay un llamado de una agencia de financiamiento de la secretaria de ciencia y técnica para presentar proyectos de investigación, los PICTS, nosotros presentamos un proyecto de investigación, el primer PICT que tuvimos, que yo dirigí, con Gonzalo como co-director. Y pudimos hacer el libro, entre otras cosas, porque era mucho dinero en ese momento que venía por ese financiamiento, y era dinero para publicación, para hacer trabajos de edición y entonces conseguimos hacer un libro por grupo ya no me acuerdo mucho, pero ese proyecto te lo puedo mandar.

Entonces dijimos, bueno, vamos a trabajar con Ana Cristina. Yo me entero que está el archivo en el Instituto Moreira Salles, y entonces preguntamos quiénes querían trabajar con Ana Cristina César, porque yo quería y era mi proyecto de investigación en ese momento.

TLF: Era el inicio de *Experiencia Opaca*, ¿no?

FG: Sí, claro. Estaba empezando con ese proyecto. Luciana di Leone y Carolina Puente también quieren trabajar con eso y se suman al proyecto. Nos vamos a Río de Janeiro, dos veces, a trabajar en el Instituto Moreira Salles, y cuando veo todos los cuadernitos de ella digo, hay que hacer una edición crítica, había un montón de material interesante para trabajarse, entonces surge este libro. Y la traducción que hicimos entre las tres, y fue como un momento muy genial, muy lindo por el trabajo en equipo, de formación para las chicas.

TLF: ¿Y en relación a *Poemas Sucios*?

FG: *Poemas Sucios* estaba...

TLF: ¿Por qué Paloma Vidal no estudió acá, no? También quisiera que me comentaras un poco sobre Alfredo Fresia que fue quien tradujo el libro.

FG: Eso vino a través de Mario Cámara. *Poemas Sucios* es genial también, es uno de los libros que estuvo en mi programa desde el primer programa. Entonces, hubo alguna comunicación, alguien lo tenía traducido algunas partes, supongo que fue Fresia, pero no me acuerdo muy bien cómo fue, porque fue todo a través de Mario y Paloma. Ellos estaban con Grumo. Paralelamente ellos crearon ese grupo, y Paloma estaba en él, y se fue creando un acercamiento a través de Grumo, la cátedra y la colección, estaba como que un poco en todo. Me acuerdo que Mario vino un día y me dijo a mí y a Gonzalo también, “hay una traducción de *Poemas sucios* de este poeta uruguayo que quiere ofrecerla a la colección y quisiera saber qué les parece”. Y le decimos que sí, y ellos se ocuparon de organizar la edición.

TLF: ¿Y *Leminskiana* viene de la tesis de Mario?

No encontré muchas referencias sobre Carolina Puente, ¿Puedes comentar un poco su trayectoria académica?

FG: Carolina Puente desapareció de algún modo. Era una estudiante nuestra que hizo la cátedra y después se acercó a nosotros y quería participar del grupo de la cátedra que se estaba formando. Fue profesora ayudante en la cátedra en el momento en que Diana Kingler se fue hacer el doctorado en Brasil. Entonces cuando se abrieron esos espacios entró Carolina Puente y que en un momento parecía que se iba a dedicar a la literatura brasileña pero finalmente no lo hizo y se fue.

TLF: ¿Y las selecciones para *Leminskiana* también son todas de Mario? ¿Incluso la de Maria Ester Maciel?

FG: Sí. Las personas que escriben en los libros, o sea, que escriben los prólogos y los textos críticos eran siempre conversadas entre todos. Mario nos preguntó a nosotros, a Maria Ester tanto Gonzalo como yo la conocíamos, y entonces le invitamos. Son decisiones un poco tomadas desde la bibliografía que hay sobre esos autores que más nos interesa y que sean posibles de conseguir los derechos.

TLF: ¿Y Celia Pedrosa? ¿Cómo se conocieron?

FG: Celia Pedrosa fue alumna de Silviano Santiago y yo fui en un otro momento con una beca a quedarme en Río de Janeiro por dos meses. Y Silviano, que antes me había puesto en contacto

con Ítalo y Wander, me presenta también a Celia Pedrosa y de ahí se abre otro círculo, que también vino a través de Silviano.

TLF: En 2009, hay un momento que me parece interesante, por *Ubirajara: Leyenda tupi*, de José de Alencar (2009), me comentaran una vez Mario y Gonzalo que lo querían dar en la cátedra. ¿Y por qué de la ediciones de *Las cinco estaciones del amor*, de João Almino (2009)? ¿Y la de *Teatro*, de Bernardo Carvalho (2009)?

FG: En la edición de *Ubirajara* no participé, porque ya no estaba en la cátedra y habían decisiones que tenían mucho más que ver con la cátedra de Literatura brasileña. El de João Almino fue un ofrecimiento de él. Acá empieza a entrar otra institución, que es el Itaú cultural. Itaú me lleva a São Paulo, me lleva a mí y a Gonzalo y a Mario y en una de las mesas en que participé yo coincidí con Almino. En esos encuentros toda la gente siempre te dice “ ah, la colección”, a los brasileños les fascina la colección, no hay otra en otra parte del mundo así, exclusivamente de literatura brasileña, y los escritores que no han sido traducidos al español quieren estar en la colección.

TLF: ¿Y Bernardo Carvalho viene por Diana?

FG: Sí.

TLF: Y en 2010 empiezan a ser publicados los libros de Clarice Lispector. Averigüé que los agentes literarios ofrecen los derechos autorales a Corregidor. Pero más que eso, me parece que más allá de las cuestiones editoriales, quería un poco pensar en los paratextos, en la elección de algunos nombres, como, por ejemplo, Benedito Nunes.

FG: Ese es el texto que traduce Paloma y llega por Paloma.

TLF: ¿Y Rosario Hubert?

FG: Rosario Hubert es una alumna de San Andrés que hizo el grado en la universidad e hizo el programa en cultura brasileña, y después se fue hacer el doctorado en Harvard, y como hizo el doctorado en el programa de literatura brasileña y estudiaba portugués, ella misma había empezado a traducir libros. Había traducido el libro de Galera para otra editorial y cuando Gonzalo y yo tenemos que pensar quién podría traducir a Clarice pensamos en ella. Y ella por estar en Estados Unidos elige a Hélène Cixous.

De todos modos nosotros lo enseñamos en la cátedra, siempre poníamos el texto de Hélène Cixous. Pero me parece que el hecho de ella estar en Estados Unidos influye más, porque allá la leen mucho.

TLF: ¿Y Evando Nascimento?

FG: Evandro es otro más o menos del grupo de Silviano, de Celia, de Raúl. Evandro saca un libro sobre Clarice, justo este que estoy leyendo que es excelente, impresionante. A Evandro le conozco en Río, en una cena, a través de Silviano. Silviano está siempre muy actualizado de todo que ocurre y surge, entonces termino conociendo a mucha gente a través de él.

TLF: Me gustaría hablar un poco de los libros de Armando Freitas Filho y Carlito Azevedo, pero también me gustaría preguntar sobre la entrada de Ferrez para la colección, imagino que es por la tesis de Lucía Tenina. Porque Ferrez es el único autor, después de Santiago y de Clarice, que tiene dos libros editados.

FG: Eso fue por Lucía, pero entran cuestiones del mercado también. **Corregidor** aparentemente vendió muy bien el primer libro de Ferrez, y entra no solamente el mercado en el sentido de los libros que se venden, sino también de los agentes del mercado, de los derechos de autor. Entonces, a través del agente de derechos autorales de Ferrez ofrecen *Dios se fue a almorzar* y **Corregidor** lo decide publicar, lo que nos parece muy bien.

Hay un momento cuando la colección, de algún modo, se empieza a conocer, y nos empiezan a ofrecer libros que pueden llegar a vender y que pueden funcionar en el mercado, y hay alguien trabajando sobre esos libros, que nos queda muy difícil decirle que no a la publicación. Y es un fenómeno interesante, todo eso de la literatura marginal, lo que implica también en la desestabilización de la propia institución de la literatura y genera esa mirada un poco más antropológica de la literatura.

A Carlito Azevedo lo conocía, es muy amigo de Flora Süssekind y también de Silviano Santiago y yo lo había cruzado en varios encuentros de poesía a los que había asistido. Ya había escrito un poco sobre Carlito y él publica *Monodrama* y a mí me impacta muchísimo, y digo, este libro lo quiero traducir, y entonces se lo propuse y salió.

El de Armando Freitas Filho viene por Ana Cristina César, cuando voy a hacer el trabajo sobre Ana Cristina, le entrevisto a Armando y entonces decidimos traducirlo. La cosa se fue demorando hasta que a través de Camila Do Valle, que era directora en la FUNCEB, se pudo hacer el libro.

TLF: ¿Y te parece que ahora la colección va a tomar otros rumbos, más mercadológicos?

FG: No necesariamente. No creo que el rumbo sea más mercadológico, lo que sí es que empieza a ser una colección que las decisiones de las publicaciones no emergen solamente de nosotros,

sino que nosotros respondemos a ofrecimientos. Entonces no es lo mismo, cuando lo pensás por tu propia cuenta y cuando tenés que ver lo que hay para publicar, y sobre todo por el hecho de que todo se hace un poco a pulmón, no es que tenemos un apoyo muy fuerte y tampoco tenemos un equipo que nos posibilite traducir todo lo que deseamos.

1.2 Entrevista com Gonzalo Aguilar, realizada em julho de 2014

TLF: ¿En qué año te recibiste? ¿Hasta que comenzaras el doctorado a qué te dedicaste? ¿Cuándo estuviste por primera vez en Brasil? ¿Cómo te acercaste a la poesía concreta y por qué decidiste estudiarla?

GA: Yo entro a la facultad en el año 83. En realidad mi intención era hacer cine pero no había buenas facultades de cine en la época. Había una en Avellaneda pero no era exactamente lo que quería, entonces entré en Letras, en la Universidad de Buenos Aires, y me recibí bastante tarde, creo que en el año 1993 o 1994, me gradué en casi diez años porque tuve la suerte de ser convocado para una cátedra cuando todavía era estudiante, que era lo que se hacía en esa época. Hoy es un poco más raro, pero era lo que se llamaba ayudante de segunda, y fui convocado en ese entonces por Celina Manzoni que estaba armando la cátedra de literatura latinoamericana del siglo XX para cuando volviera Noé Jitrik del exilio.

Esa fue mi primera formación. No sólo por todo lo que enseñaba Noé sino por todo lo que se veía en el programa panorámico que presentaba.

Era la cátedra de literatura latinoamericana II, o sea, del siglo XX. Y había muchas cosas en los prácticos, era básicamente un lugar de mucho trabajo y mucha preparación. Ahí empecé a trabajar y Noé fue el director de mi tesis.

Los primeros trabajos que hice fueron sobre literatura cubana, Cabrera Infante y Lezama Lima, pero para hacer mi tesis me centré en la literatura brasileña, en la poesía concreta.

TLF: Me estás comentando la tesis de doctorado. ¿Y la tesina?

GA: No tuve tesina. A principios de los '90 escribí dos libros. El primero sobre el cine de Leonardo Favio que hice con David Oubiña. En ese momento fue muy significativo porque casi no había crítica académica sobre cine. Y después, con Alejandra Laera hice *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade, para la editorial se llamaba El cielo por Asalto y la dirigía Horacio Tarcus que es el fundador del CeDInCI que es el centro de documentación y archivo de cultura de izquierda en la Argentina. Él tenía una línea de izquierda y ahí había una colección

que se llama Primera Persona que dirigía Yaki Setton que, de modo bastante pionero, compilaba textos de autores conocidos que fueron escritos en primera persona, desde cartas hasta documentos personales, entonces primero salieron los de Vallejo, Kafka, Sarmiento, y después Oswald de Andrade. En el libro de Oswald compilamos algunos textos como entrevistas, textos autobiográficos y ese libro tenía que tener un posfacio, era obligatorio dentro de la colección, y también un pequeño apéndice con el contexto de la obra de forma muy breve. Y es lo que tiene, ¿no?

TLF: O sea, tu interés y trabajo con Oswald es anterior a la poesía concreta.

GA: Sí, Oswald entra primero, creo que en 1993. En principios de los '90 conozco a Augusto de Campos personalmente y publico un libro de poemas suyo. Ese es el primer libro que sale por el Instituto de Literatura Hispanoamericana en ese momento.

TLF: ¿Tu viaje a São Paulo es en cuál fecha?

GA: Los primeros viajes que hago a Brasil son en 1984 y después voy viajando todos los años. Siempre en tránsito turístico pero cuando voy a São Paulo fui a ver a la hija de Oswald de Andrade, después la otra vez fui a conocer a Augusto, conocí a Haroldo, a Décio y entonces hice la antología de poemas de Augusto de Campos. Fui a su casa para pedir autorización para la edición de los poemas. Y los poemas, como digo, los publiqué en una colección que se llamó Sinsonte, es un pájaro que tiene un canto raro y fue Noé Jitrik quien puso este nombre. Esa antología de poemas fue reeditada el año pasado por Gog y Magog¹². Eso me fue formando un poco, esos dos libros de traducción, hacer estos estudios críticos, empezar a contactar gente para ir armando la tesis que el 99 la tenía bastante avanzada y ahí viajo a los Estados Unidos y mi intención era editar un libro sobre poesía concreta.

En ese momento me encontré con Beatriz Sarlo, que con mucho criterio me dijo “Basta de sacar libros, hay que hacer la tesis”. Mi tesis en realidad era sobre vanguardias y tecnología pero, antes de entregar la tesis, cuando vos tenés la posibilidad de hacer un plan definitivo, el plan definitivo fue sobre poesía concreta. Los jurados fueron Beatriz Sarlo, Raúl Antelo y María Esther Maciel, que son gente con quien tenía mucha confianza y mucha relación. Y el director fue Noé Jitrik.

TLF: ¿Y en los Estados Unidos fuiste a Princeton también?

¹² CAMPOS, Augusto de. *Poemas*. Traducción Gonzalo M. Aguilar, 2011. Gog y Magog: Buenos Aires.

GA: No. En realidad ese viaje que hice era para acompañar a Alejandra que se fue a una Universidad de Connecticut, Wesleyan University. Después volví a Stanford y a Harvard. Estas son las dos universidades en que estuve en los Estados Unidos como visitante, el tema es que cuando estoy en los Estados Unidos, Florencia me convoca para la cátedra de literatura brasileña y yo entro como jefe de trabajos prácticos. Paralelamente a esto yo había hecho varios viajes académicos a Brasil, y habíamos trabado bastante relación con la gente de Belo Horizonte.

TLF: ¿Y de ahí viene tu relación con María Esther Maciel?

GA: No, a ella la conozco antes porque ha venido acá varias veces. Acá los nexos más fuertes eran con la gente de Porto Alegre, que venían a hacer la Semana de Porto Alegre, pero yo me relacionaba más con Belo Horizonte (fuimos con el Instituto de la UBA) y con San Pablo. En lo personal, el lugar que me mejor conocía era Salvador (Bahia) donde pasé muchos veranos y carnavales.

Maria Antonieta también nos visitaba, pues estaba haciendo sus tesis sobre Ricardo Piglia, y luego saca el libro por **Corregidor**, entonces ella propone sacar una colección que integre Argentina y Brasil, tengo que fijarme bien en los correos, hoy los estuve buscando para dártelos pero tengo que fijarme en los correos viejos. En el principio pensamos una colección que se iba a llamar Vereda Aleph, que era una especie de mezcla de Borges y Guimarães, la idea era pensar algo binacional. Como Maria Antonieta ya había sacado un libro en **Corregidor**, ya tenía bien avanzada las cosas, por mi parte conocí a la gente de **Corregidor** porque María Fernanda, que era la hija de Pampin, era estudiante de la cátedra de literatura brasileña en la UBA y teníamos buena relación. Ahí empezamos las tentativas para armar una colección, que en realidad termina de cerrarse cuando Florencia entra en la cátedra, se suma al proyecto y queda definida como una colección de literatura brasileña en Argentina que era lo que **Corregidor**, en ese momento, podía hacer.

Yo empiezo la tesis sobre concretismo y todo mi acercamiento al concretismo tiene que ver con la formación que teníamos en la facultad, con el retorno de la democracia, por un gran agornamiento de la crítica que pasó básicamente por dos nombres: Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo. Sarlo con un estilo quizás no tan rimbombante, y haciendo lo que ella misma denominó, en un libro que escribió con Carlos Altamirano, de sociocrítica. En ese libro los autores básicos son Raymond Williams y Pierre Bourdieu, que van a ser referencias fundamentales en las tesis de doctorado que se hacen en la facultad durante los noventa. Yo los

definiría como una especie de reformulación de la visión marxista de la literatura con una suerte de valoración del campo simbólico, que al marxismo generalmente se le escapaba en función del reconocimiento de las funciones materiales. Y Ludmer trajo una idea muy fuerte, a Noé también se le puede poner en esta constelación, que es la idea de pluralidad. Ella hablaba que las ideas eran plurales, la vía que había salido de las voces únicas. Y en ese pluralismo, las tres o cuatro figuras centrales eran Roland Barthes, que era central tanto para Sarlo como para Ludmer, Derrida, Deleuze y Foucault. Si querés informarte un poco más sobre eso tenés el prólogo que ella escribió para *Cien años de Soledad*, para la edición que sacó Centro Editor, en que ella toma Foucault y marca una serie de posiciones. Ese fue un clima muy fuerte para nosotros, y en términos de carrera en general nos dominó la instancia textualista de Ludmer. Nosotros fuimos formados con la novedad de la lectura textual y la lectura de los autores postestructuralistas. Lo que quiere decir, el cuestionamiento de la figura del autor, de la muerte del autor, la idea de texto por sobre obra, la idea de la intertextualidad, romper con las jerarquías y prácticas de la desconstrucción y salir de los manierismos a partir de una idea de pluralidad, pues había una fuerte valoración de la especificidad del texto. Aunque parezca mentira, en ese momento, pese a la presencia de Foucault y en un punto de Deleuze, era muy fuerte el hecho de entender el mecanismo textual; quizás Derrida era la figura más central en el debate sobre inmanencia del texto, ya no en el sentido adorniano, sino en el sentido de la desconstrucción. O lo que también apareció como palabra muy fuerte, el postestructuralismo. Eso me generó una sensibilidad de lectura que cuando me encontré con los poetas concretos, con lo que hacía Caetano Veloso, me quedé muy impactado con la operación textual que había ahí. Y sobre todo me fascinaba mucho la relación que había entre imagen y texto. Entonces toda la primera parte de mi tesis tuvo que ver con lecturas textuales de los poemas, cierta fascinación con lo significante, en poemas como “Pulsar”, en cómo había toda una lectura de funcionamiento sígnico, que podía tener mucho que ver con Lacan, con esa idea del eco hueco, en fin, había una matriz muy textualista y a medida que fui avanzando, me fui acercando cada vez más a la idea de sociocrítica. Creo que hubo un crecimiento, no en el sentido evolutivo sino de cambio, muy parecido al de mucha gente que hizo la tesis en ese momento (pienso en Andrea Giunta, Mirta Varela, Alejandra Laera, Laura Malosetti Costa) principalmente mucha gente de artes, que de alguna manera comenzábamos a pasar de los textos a las prácticas. Ese pasaje es lo que marca lo que para mí fue la experiencia de la tesis. Es decir, ver las relaciones literarias como prácticas y no más como texto.

TLF: Una pregunta un poco anterior a eso. ¿Jitrik trabajaba en la cátedra con algunos textos de literatura brasileña?

GA: Noé tenía una clara dimensión textualista, de hecho él fue uno de los introductores del estructuralismo y tenía una gran sensibilidad de lectura. Y él que vivía en México, venía a replantear las cuestiones cuando todo estaba un poco atrasado y muy cerrado. A mí me impactó mucho que en uno de los primeros programas puso *Galaxias* de Haroldo de Campos. Entonces yo tomé un poco esta posta y defendí la inclusión de Brasil en la cátedra (porque había una cátedra de literatura brasileña y portuguesa entonces había una cuestión institucional). Te diría que leí mucho y muchas cosas brasileñas, pese a que no le correspondía a la cátedra de literatura latinoamericana enseñar literatura brasileña. Era una cuestión muy política, por un lado la cátedra de literatura brasileña era muy floja y por otro para mí era fundamental pensar en la literatura latinoamericana, y si bien no se podía incluir a la Argentina por cuestiones prácticas, al menos que se incluyera a Brasil.

TLF: ¿Y qué se leía de literatura brasileña?

GA: *Galáxias* de Haroldo, no se dio al final y me parece que Noé tenía cierta fascinación con esta cuestión del lenguaje, pero nunca llegó a hacer una lectura, que yo sepa. Yo incluí a Oswald de Andrade, alguna cosa del concretismo, estaba en la cátedra lo que yo daba, pero más que nada era como una actitud.

TLF: ¿Se leía mucha literatura cubana, en ese momento, en la cátedra?

GA: En la cátedra se leía mucho, estuve todo un cuatrimestre dando *Paradiso*, de Lezama Lima, por ejemplo. Mucha literatura cubana, mexicana, era muy variado. Lo que predominaba era México, Noé había venido de México y manejaba muchos autores mexicanos. Cuba, Celina Manzoni, la otra profesora de la cátedra, era de dar Cuba, pero después era un equipo muy grande y entraba de todo, yo diría. Estaba, por ejemplo, Susana Rotker, y María Julia Daroqui que venían de Venezuela. Se daban muchas cosas, era un momento en que la enseñanza universitaria era muy fuerte en la Argentina, se trabajaba mucho. Noé tenía una dimensión latinoamericana increíble, porque desde los '60 venía laburando con textos de todo tipo, entonces pudo dar desde García Márquez hasta Augusto Monterroso, pero también podía dar Carlos Fuentes, o sea, era muy variado. El primer programa era sobre la novela histórica.

Él cambiaba el programa todos los años. Era muy cansador pero mostraba que, en ese momento, no existía ni la idea de publicar libros como parte de la carrera del crítico, eso era una cosa que

se hacía muy raramente, ni estaba la investigación. No había investigación en el sentido que hay hoy (hay que decir que la dictadura cerró el doctorado, hubo un gran retroceso en la investigación durante la dictadura). Estaba la crítica porque estaba la docencia, había pocos que estaban en CONICET, por ejemplo. O sea, la docencia era todo, uno le entregaba la vida a eso. La investigación se hacía en función de la docencia, y era todo un tema. Por ejemplo en Argentina el doctorado se cortó durante la dictadura, y no volvió hasta los años '90, entonces hubo poca gente que se percató de la importancia de escribir una tesis como Sylvia Saítta que fue la primera que hizo el doctorado de nuestra generación, porque estaba con Sarlo que la impulsó a hacerlo. Pero para nosotros, el doctorado no existía, era una cosa que no se pensaba. Después nos fuimos dando cuenta que era necesario tenerlo. Yo me doctoré en 2001, y lo podría haber hecho mucho antes.

TLF: Volviendo a la colección, ¿el primer libro que publican es *Escritos antropófagos o Sátiras y otras maledicencias*?

GA: No, *Sátiras y otras maledicencias* es posterior, sale con el de Graciliano Ramos, *Vidas secas*. A veces el tema de los ritmos depende mucho de cuestiones editoriales. Esos tres libros fueron hechos juntos porque eran libros que hacían parte de la cursada en la materia. El de Gregorio de Matos lo hice con Juan Terranova, en ese momento ayudante de cátedra, que también es escritor y tiene su obra.

TLF: ¿Gregório hacía parte del programa ya por los concretistas o por cuestiones más historiográficas de pasar algo de nuestra colonia, digamos?

GA: Si te fijás en los libros vas a ver que intenté salir un poco de esta lectura concretista, aunque la haya considerado porque hay un texto de Haroldo, pero también puse un texto de João Adolfo Hansen que es como lo contrario. Entonces, la idea no era dirigir al lector en una sola dirección sino mostrar las diferentes voces que había sobre Gregório. En ese momento estaba muy de moda la novela *Boca do inferno* de Ana Miranda, entonces había como esta pluralidad.

TLF: ¿Están Antonio Dimas, João Adolfo Hansen y Augusto y Haroldo de Campos y Afonso Ávila, me podés comentar sobre cómo los eliges?

GA: A Ávila yo le conocía por la hija, en uno de los viajes que hice a Belo Horizonte, se llama Miriam y que es estudiosa del nonsense y de escritores en lengua inglesa. Y como teníamos mucha relación tenía como pedirle un texto a él, porque él tenía un artículo sobre el barroco, su revista y venía muy bien para la edición.

En el caso de Hansen, fue un libro que me compré en un viaje y me quedé muy impactado con lo que hace en *Sátira e o Engenho*. Me impacté, por un lado por la virulencia con lo que trata al concretismo, la cuestión de la polémica siempre me pareció algo mal encarado en el caso brasileño, pero era fuerte en el libro, en el que llega casi a injuriar a Haroldo de Campos. Y por otro lado me pareció una lectura muy sólida, una buena herramienta para el lector y para el estudiante. Entonces creía que yo también tenía un poco esa lectura sincrónico-retrospectiva que hace Haroldo y la lectura más historicista que hace Hansen. Porque también siempre me interesó mucho esta instancia historicista como una instancia operante. Lo que quizás yo no compartiera es esta instancia de desconstrucción de un objeto. Me parece que hay que tenerlo en cuenta, creo que el anacronismo tiene que tener la prueba del historicismo. Lo que me parece es que Hansen no entiende que el historicismo es una lectura tan artificial y arbitraria como el anacronismo. Eso no quita que sea un gran libro.

TLF: Volviendo un poco a *Escritos antropófagos*. ¿La investigación de Alejandra Laera tiene que ver con alguna temática cercana a Oswald?

GA: No, la tesis de ella, que salió por Fondo de Cultura Económica –una editorial de origen mexicano pero de proyección latinoamericana y muy prestigiosa-, es sobre el origen de la novela en Argentina. Lo que pasa es que el libro *Escritos antropófagos* sale en un momento en que los libros de crítica se hacían muy en función de una pasión, y no necesariamente de un estudio. Supongo que debía estar lleno de errores en su momento, después lo terminamos corrigiendo, no era algo profesional.

TLF: Por qué estuviste en São Paulo entre 2000 o 2001, me comentaste una vez que fuiste a la USP y que fueron pocos los profesores que te recibieron y que entre ellos estaba Hansen, ¿y cuáles otros, te acuerdas?

GA: Yo fui obviamente por Jorge Schwartz que es un gran amigo mío y mis interlocutores eran Ana Cecilia Olmos y la gente de Hispanoamericana. Tuve mucha relación con Marcos Natali, Jaime Ginzburg, Viviana Bosi y Roberto Zular. Y lo que sentí en ese momento era que ellos estaban en una situación de mucha claustrofobia, inconformes con el predominio de las ideas de Antonio Candido en la Universidad.

Sentía que ellos veían en mi una posibilidad de dialogar. Fue muy divertido porque les conté que Angel Rama tenía un texto sobre Haroldo de Campos, y eso fue como, “!pásamelo, ya!”, salió en una revista venezolana, yo lo tengo, después se los mandé por internet. Y es un

texto muy elogioso porque Rama tenía esa marca vanguardista que no tenía Candido, de curiosidad, por lo menos. Entonces es un texto bastante elogioso y para ellos era como tener una bomba. Creo que de alguna manera eso ha marcado un poco mi percepción de lo que estaba pasando. Yo veía cosas que acá no pasan.

La opción del objeto determina el crítico, ¿no? Era como que si por estudiar el concretismo fuera concretista, entonces estaba con el enemigo. Eso genera confusiones, tanto de los que están a favor como de los que están en contra. Yo no me siento identificado con ningún de los dos.

TLF: ¿Y te parece que en Argentina es distinto?

GA: Argentina es distinto, puede haber más disputa con los escritores más actuales, pero aun así te diría que, no hay una tradición de injuria con Aira, por ejemplo; hay gente que no le gusta, pero no es igual que con los concretos cuyas oposiciones son sintomáticas.

Como en todas partes existen, tribus, opciones, debates, oposiciones. No digo que no hayan conflictos por acá, pero las cosas pasan por otro lado. En el caso de Brasil creo que hay una obsesión con el concretismo que siempre me pareció absurda. Porque la obsesión pasa por la importancia que se le da al objeto. Es decir, a los que están a favor del concretismo es como si el concretismo fuera una revolución universal, y a los que están en contra es como si el concretismo fuera basura. Y no es ni una cosa ni la otra. Yo no lo veo así.

TLF: La relación entre la sociocrítica y el postestructuralismo, también hay disputa de terreno ideológico, político, por lo tanto hay conflicto...

GA: Sí, pero eso es una disputa relacionada a una configuración crítica, que tiene que ver con formaciones, ideas sobre qué es la literatura. En el caso del concretismo no pasa nada por ahí. Porque vos podés tener por un lado una visión negativa de un escritor, pero ahí va más allá de eso, porque pasan por planos muy personales y muy desvalorizadores. Yo acá no veo eso para nada, veo lo que vos decís de disputas, debates. Saquemos lo que opinemos sobre Augusto de Campos, pero un tipo que tradujo todo lo que tradujo, ¿vos sabés todo lo que él estudia cada vez que traduce? Él lee 10 libros de crítica en diversos idiomas, de la crítica más actual, para traducir del Provençal. Después te puede parecer malo, te puede no gustar el resultado, pero hay algo que va por otro lado: tenés por lo menos que reconocer el trabajo que significan esas traducciones o, por ejemplo, la puesta en circulación de autores como Sousândrade o Pagu.

Ahora acá habría que ver si se dieron esos desacuerdos, mismo entre Piglia y Aira, por ejemplo, que son muy opuestos. Hay peleas y todo pero no en este nivel.

Lo que no entiendo de los brasileños, y que termina por ser una cuestión nietzscheana, es lo de ser anti-algo. Porque si vos sos anti-algo termina por ser algo reactivo, terminás encadenado a eso que estás criticando, estás solamente invirtiendo y nada más. En la crítica vos tenés que afirmar algo. No podés estar pendiente de lo que dice el otro, porque terminás en una posición determinada por lo que rechazás.

Y en el *Secuestro del barroco*, Haroldo no está criticando el hecho de que excluya a Gregorio de Matos, sino los supuestos por los cuales lo excluye. Para mí es lógica la crítica, obviamente lógica. Estoy de acuerdo, creo que es verdad que Candido explica porqué no lo incluye, pero Haroldo no critica que lo excluya, o sea, lo que está desarmando son los supuestos que lo llevan a la exclusión.

Lo que significa que vos no podés ver la literatura sin, justamente, la construcción del presente. O sea, hay que leer las obras del pasado en la construcción del presente. Eso dijo Benjamín. Si vos querés cerrar la construcción del presente, las opciones que vos vas a tomar van a estar dadas. Más allá de que el libro de Candido es un monumento, él termina totalmente implicado con un concepto historicista de la literatura que también es bastante discutible. No te diría que la literatura va creciendo y formándose de una manera tan continua, entonces eso es una proyección crítica. Es una proyección casi que como entre Machado de Assis y los mineros de la Inconfidencia. ¿Cuál es la relación que hay? Casi ninguna, eso es una proyección de la crítica que se va armando.

TLF: Es que Candido viene a suplir la experiencia que ustedes tuvieron con figuras como Ricardo Rojas, de ordenar una biblioteca.

GA: Claro, me parece que es muy válido lo que hace, de hecho tengo muchos textos escritos sobre Candido, pero Haroldo no hace una objeción lateral, él va al centro de la cuestión. Candido es un crítico brillante.

TLF: Y también muy influenciado por Mario de Andrade. De hecho su tesis de doctorado está dedicada a Mario. El lenguaje que adopta en *La Formación de la literatura brasileña* es muy modernista, digamos.

GA: La figura de Brasil que se proyecta en el propio país es Mario de Andrade, pero en América Latina, la figura que funciona es Oswald de Andrade. Y a lo sumo, si hubo un libro de Mario

de Andrade que de alguna manera tiene incidencia es *Macunaima*, pero la figura central latinoamericana es Oswald de Andrade y eso los brasileños no lo pueden entender, porque su teoría antropofágica está por todos lados, y ha sido tomada por diferentes teóricos, es la figura que se proyecta. Este es un punto muy difícil de explicar a los brasileños, para quienes las figuras más poderosas son Drummond, Mario o mismo Bandeira, Oswald queda afuera, con esa cosa inorgánica y repentina que tenía. Por un lado, la idea de la antropofagia, y todo lo que significa, es la que va a proyectar al Brasil y a articularlo con la idea latinoamericana. Por otro está la línea más social. Pero desde el punto de vista de las teorías culturales Oswald siempre está presente.

Nuestro libro de Oswald de Andrade, que es el primero que ha salido en Argentina, marca ese giro, en que la figura es Oswald. Porque Mario de Andrade venía a acentuar el folclorismo, no por Mario, pero por lo que se hacía acá con él. Ves lo que era la política de acá del FUNCEB la revista de *Brasil y Cultura* que sacaba el Funceb y la Embajada, era una cosa muy de ese Brasil folclorista, pero que también tenía una cosa social que Oswald no entraba. Fijate y hacete toda la historia del FUNCEB que estaba acá. Era esa la figura de Brasil que estaba acá, que era desarrollista pero que en la cultura tenía esta figura del hombre pescando con la red y otras imágenes pintorescas.

TLF: Sí, la figura de Mario es aún muy compleja mismo dentro de Brasil...

GA: Sí, pero proyectada afuera de Brasil vino a tener estas cuestiones.

TLF: Es que Mario son muchos, el de Macunaima es distinto del crítico y del poeta.

GA: Sí, era eso que decía sobre Oswald. Que Mario tenía esta tenacidad de ser muchos pero no tenía las iluminaciones de Oswald como con la antropofagia. Es como Oswald dice en la revista *Antropofagia*, Mario es el mayor novelista de Brasil pero el peor crítico.

TLF: Sí, y es curioso porque Candido creía mucho en el proyecto intelectual de Oswald. Y lo siguió mucho, apostaba que sería el gran autor modernista. Y un poco de la idea de Candido es que Oswald fracasa, y eso alimenta que la generación de críticos de los '80 no lo hayan estudiado. Y después Oswald también es una de las banderas del concretismo.

GA: Sí. Pero fijate que en 64, que es el momento de la resurrección de Oswald, que es el momento de su muerte, en los libros participaban Antonio Candido y Haroldo de Campos juntos. Es decir, Candido fue muy importante en su reivindicación en su momento, lo que pasa es que Candido recuperaba mucho el Oswald humano, el Oswald memorialista, el participante

y el escritor quedaba siempre un poquito en segundo plano. Mientras Haroldo reivindicaba la escritura básicamente.

Este campo es muy complejo y en los '80 va cambiando históricamente de lo que era en 64, porque viene el Tropicalismo y todo eso que separó aún más Oswald de Candido.

TLF: Después viene *Vidas secas*. ¿podés comentar un poco las elecciones de los textos de Wander Melo Miranda y Silviano Santiago?

GA: Tanto el libro Graciliano Ramos como el de Gregorio de Matos están vinculados a la inexistencia de ediciones adecuadas para la enseñanza de la literatura brasileña en la universidad. O sea, se mezclan un montón de cuestiones que a veces tienen que ver con cuestiones editoriales y otras con las necesidades generadas por la cátedra de literatura brasileña. Hay una edición de *Vidas secas* con la traducción de Bernardo Kordon, que era miembro del partido Comunista, y estaba muy vinculado con Graciliano Ramos. En *Memorias do Cárcere* aparece uno de los dirigentes del Partido Comunista, y de alguna manera Graciliano entró muy fuerte en esa época, siempre hubo muchas relaciones entre el partido Comunista de acá y el de Brasil.

De ese libro se ocupa Florencia y aparece un poco el nexo que Florencia tiene con Silviano Santiago, te lo habrá contado ella, a partir de la tesis que hace en los Estados Unidos y se junta de alguna manera con el núcleo de Belo Horizonte.

TLF: Veo ese momento, de los tres primeros títulos de la colección, como una especie de libro manifiesto de Vereda Brasil, los voy a leer en esta clave.

GA: ¿Y por qué lo de Gregório también?

TLF: Creo que pasa un poco por tu relación con los Campos y por lo tanto por los concretos. Y aunque los textos críticos presenten otras líneas y posibilidades de lectura, creo que Gregório entra como esta especie de traducción/edición manifiesto.

GA: Me parece que hay un punto que tiene que ver con lo que es una colección. Una colección puede tener dos características: puede ser un proyecto de autor aunque haya varias personas que tienen una curaduría previa, como un proyecto muy determinado y eso se da en mercados muy estables con literaturas donde hay ideas que pueden funcionar, por ejemplo la colección que hace Brasil en *Companhia das Letras* sobre escritores y policiales, son colecciones donde ya hay una especie de proyecto a largo plazo con varios títulos presentados donde el primero funciona como un título clave porque va a dar la tonalidad. Yo por ejemplo tuve una colección

así que se llama Los escritores van al cine, donde el primer libro es sobre Arlt. Sale en la editorial Libreria y ya lleva tres volúmenes: Arlt, Borges y Bioy Casares. En breve saldrán el de Victoria Ocampo y Homero Manzi. Cuando yo escribo a un autor y le pido un libro le digo, "mirá, tenés que leer primero y hacer algo en esa línea". Pero esta colección [Vereda Brasil] tiene otra característica, es una colección donde se mezclan elementos mercantiles, pedagógicos, críticos, de gustos, entonces te diría que la colección se va construyendo con todas esas demandas. No es que es un proyecto previo a largo plazo, sino que Florencia y yo tenemos una afinidad grande, aunque también tenemos diferencias. No son exactamente diferencias, sino zonas que a uno le interesa más que otras, digamos. A mí me gusta mucho Silviano Santiago, ya a ella le parece que es un escritor muy central dentro de lo que ella hace, por ejemplo. Entonces así se ha ido dando: no es que un texto viene después de otro de manera sistemática, sino que todas estas cosas tienen que conjugar. Excepto el libro de Oswald de Andrade, los demás van saliendo a medida que se van haciendo, y en cierta medida muy caótica.

TLF: Creo que hay un intento de canonización de ustedes dos en la colección. Y me parece que lo acercamiento a la literatura brasileña marginal, de los '70, para mí es el momento en que tu proyecto intelectual y el de Florencia se cruzan. Como si en los libros de este período encontráramos tanto las perspectivas de los movimientos de vanguardia como la formalización de la experiencia, por eso pienso los tres primeros títulos como una especie de manifiesto de la colección y que en mi opinión llega a tener mayor madurez cuando ustedes comienzan a publicar a Leminski, Ana Cristina César, Ferreira Gullar.

Para mí Armando Freitas Filho y Carlito Azevedo muestran en el presente que el proyecto de la literatura marginal tuvo éxito y se consolidó.

En cuanto la publicación de los dos libros de Ferrez, el primero, *Manual práctico del odio*, me parece que entiendo porque está, pero el segundo, en una colección que hasta ahora tiene 27 títulos, tener dos títulos de un mismo autor tiene un peso muy grande.

GA: Te comento algunos libros que son raros en la colección. Uno es el de José Guilherme Merquior, *El comportamiento de las musas*. Fue el único libro que nosotros conseguimos que la embajada de Brasil nos subsidiara. Y el segundo libro de Ferréz, *Dios se fue a almorzar*, sale porque el primero vendió muy bien y la editorial tenía la prioridad, y como Lucía tradujo a este autor y le dirijo yo también tengo, de alguna manera, que apoyar lo que ella hace.

Hay como una especie de tonalidad que nosotros le damos a la colección, y después entran otras cosas más por casualidad. Armando Freitas Filho va a entrar porque Teresa Arijón lo ofreció, y bueno, es muy buen poeta, ¿y cómo decir que no?

TLF: Y Carlito Azevedo entra por Flora Sussekind, imagino.

GA: Sí. Además, Florencia le conoce en uno de los viajes que hace a Río y quería publicarlo. Lo mismo ocurre con Diana Klinger que trae el libro de Bernardo Carvalho, *Teatro*. Nosotros intentamos publicar *Nove noites*, pero no teníamos los derechos, entonces decimos a ella que consiguiera otro y ella consiguió ese.

Hay muchas cuestiones, lo importante es que hay una línea de lectura que tiene que ver con cierto criterio de lo que es el campo académico. De hecho, los escritores publicados en la colección gozan de cierto reconocimiento en el campo académico, con excepción de Ferrez.

Después la publicación de *Vidrieras Astilladas* de Flora Sussekind, que para mí es la mejor crítica de Brasil, y quise hacer ese libro porque me pareció muy bueno hacer un libro de crítica, me pareció que tener un libro de crítica en una colección de literatura brasileña era muy original.

TLF: Y también combina mucho con la colección.

GA: Claro. Además es un texto que nosotros enseñamos siempre. Quizás lo más fuerte de la colección sea la idea de que no hay un lector ingenuo. Los libros y la crítica forman parte de un mismo mundo, no es que el libro va por un lado y la crítica por otro, o sea damos estas herramientas de lectura y sabemos que el lector las puede tomar o no, pero sabemos que eso agrega al libro; nuestra idea es que la crítica va a hacer mejor al libro y no que va a bajar el nivel de la lectura, eso es como una idea muy básica.

TLF: Para mí, este tipo de autor con que ustedes trabajan no tendría como funcionar en el mercado de acá sin un apoyo paratextual, con posfacio, prólogo y cronología. Porque acá, el desconocimiento del panorama de la literatura brasileña es tan grande que sería difícil articular este proyecto sin los apéndices críticos. Pero, bueno, es una colección para especialistas.

GA: Sí, casi todos los títulos. Algunos no, como el de Ferrez, o los de Clarice. Los libros no responden siempre a la estrategia trazada, por eso digo que la colección es hecha con mucho más variables que en principio serían las variables de una colección de autor, de una colección dirigida por un autor.

Ni siempre las cosas funcionan. Existen el mercado, los derechos autorales y las peculiaridades de la propia editorial. Igual a lo que estábamos discutiendo ahora, que hacemos muchos libros que no van a vender a nadie. Y eso lleva a la editorial a un punto límite también.

TLF: Pero la colección se automantiene con la publicación de Clarice, me imagino.

GA: Lo de Clarice viene después y ha sido una bella inyección, porque *La araña* está fuera del esquema, digamos. *La araña* era el único título de lo cual teníamos los derechos por una cuestión histórica (fue publicado en los años setenta cuando se produce la primera entrada de Clarice en la literatura en castellano). Después, cuando Carmen Balcells decide dividir los derechos de la publicación en España y América Latina, la primera que entra es Adriana Hidalgo y hace una cosa bastante discutible que es dividir el libro en dos, dividen *A invenção do mundo* en dos libros. No sé si es esta la razón pero después los dueños de los derechos dividen las obras de Clarice entre **Corregidor** y **Cuenco de Plata**.

TLF: Porque la entrada de Clarice en la colección es posterior a *La Experiencia Opaca*, en que Florencia trabaja con esa autora, entonces siempre pensé que tenía que ver con eso.

GA: No, fue una decisión que tiene más que ver con estas cuestiones que te comentaba de compra de los derechos autorales y porque vende y porque es Clarice. No hay tanta lógica, digamos. De hecho el primer libro lo traduje yo, que es *La hora de la estrella*. Y después **Cuenco de plata** publica *La Pasión según GH*, de la que yo también hago el prólogo.

TLF: ¿Y por qué publicar *Memorial de Aires*?

GA: Entonces *Memorial de Aires* viene ofrecido por el novelista Danilo Albero que vende libros brasileños, en Joyce&Proust Company. A nosotros nos parecía interesante tomar el texto de Machado que no estaba traducido.

Nosotros también teníamos una lógica que era la misma aplicada en *Ubirajara*: publicar libros de escritores muy clásicos pero que no fueran sus libros canónicos, y *Ubirajara* nos pareció muy interesante, creo que le dimos una importancia que en Brasil no le dan.

TLF: Ahora está bastante de moda...

GA: Está de moda por nosotros, porque nosotros lo publicamos antes (risas). Porque cuando lo sacamos nadie escribía sobre el libro, *Ubirajara* es un libro muy interesante principalmente para darse en clase, entonces llamé a Sergio Medeiros y Lucia Sá para escribir los textos

críticos. Lucia Sá le conocí en Standford, fue compañera mía. Y Sergio Medeiros de Florianópolis, tengo buena relación con él.

TLF: ¿Y por qué elegir a Antonio Candido y a John Gledson?

GA: Porque queríamos ir de vuelta a los críticos centrales. Hay algunas ausencias que son interesantes, podíamos haber llamado a Bosi, pero ya tenía otros compromisos editoriales en Argentina. No tenemos nada contra Bosi como crítico, pero nuestras relaciones pasan básicamente por la conexión Belo Horizonte-Río de Janeiro-Florianópolis.

TLF: Es curioso que justo con el nombre más fuerte del catálogo, que sería Machado de Assis, se requiere un discurso crítico de autoridad. No que los otros prologuistas sean más débiles, pero no tienen el mismo peso de Candido y Gledson.

GA: Sí, totalmente. Si bien se busca pensar cómo cada libro funcionará, para elegir en función de eso los paratextos, sin dudas esos dos nombres son los más fuertes. En el caso de Clarice, en el último libro suyo que edité trabajamos poco el nivel del texto crítico para dejar espacio para textos periodísticos de la época.

TLF: Sí, como en la *Ciudad sitiada*, ¿con la elección de Benjamín Moser, por ejemplo?

GA: Justo. Queríamos llamar a Nadía Gotlib pero ella publicó el libro en castellano, entonces decidimos llamar a Moser. Es muy buena la biografía que hizo.

TLF: ¿Por qué sacaron las dos novelas de Silviano Santiago antes que el libro de crítica?

GA: En realidad *Las Raíces* es un libro que viene ofrecido, pues en el momento en que la colección se hace visible comienzan a llegar muchas propuestas; en algunos casos vienen con avales que es difícil rechazar, lo comienza a darle a la colección una forma no esperada. Así pasó con Freitas Filho, con este de Silviano Santiago.

En los últimos tiempos la colección tomó un ritmo que a mí ya me supera, la mayoría de los libros publicados son el resultado de propuestas y son muy impositivas. Es claro que la colección no es de uno, entonces también hay que dejarla fluir y si la gente que está laburando te pide, hay que publicar. Nosotros nos consideramos bastante generosos y muy abiertos, el tema es que si esta apertura no viniese acompañada por Clarice es posible que la colección bajara mucho. Entonces hay algunos títulos que ahora están en vista que no me convencen.

Florencia y yo tenemos el proyecto de publicar *Macunaima* y eso sí me interesa, porque me parece que la traducción que hay es muy mala.

Ocurrió algo bastante fuerte para mi, la colección no tuvo un buen reconocimiento. Existen muchas razones para eso. Por ejemplo, salió una colección en **Manantial**, Nomadismos, que ha publicado algunos títulos (*Fecha de elaboración/ Fecha de Vencimiento*, Ferreira Gullar, *Diario-Boceto*, Oscar Niemeyer, *Materialismos*, Hélio Oiticica y *El método documental*, Ana Cristina César) y si vos lees la presentación parece que está en contra de nosotros. Son libros que no tienen ningún aporte académico, nosotros conocemos a la gente de **Manantial**, es una editorial interesante, pero por qué escribieron la presentación de la colección contra la perspectiva de **Corregidor**, eso yo no lo puedo comprender.

Nosotros apuntamos en construir una colección dual, o sea que esté entre lo canónico y lo actual, pero un actual con apuestas muy bien cuidadas como las de Carlito Azevedo (*Monodrama*) o Flora Sussekind (*Vidrieras Astilladas*). La colección es caótica, el modo como se la va haciendo es caótico. Eso hay que tenerlo en cuenta, porque si no terminás con una idea muy autoral de la colección. Y lo de Clarice fue muy bueno, tanto para Florencia como para mí porque nos permitió concentrarnos en algo más homogéneo, que nos permitió publicar textos menos académicos, como lo de Jesus Marea, Benjamín Moser e Ítalo Moriconi.

TLF: Vamos a los textos críticos. Florencia ya me comentó sobre la mayoría de las elecciones y no te voy a hacer repetir todo otra vez, pero como estás en la cátedra con Mario Cámara quisiera que me comentaras un poco tu relación con Paloma Vidal.

GA: Como dijiste, nosotros formábamos una generación, no en el caso de Mario, que tuvo otra directora, Adriana Rodríguez Pérsico, en parte él se formó con nosotros, pero también está en la cátedra de teoría. Él dirigió el proyecto Grumo y ahí estuvo Diana, y ella sí fue formada por nosotros. Cuando Florencia vuelve de los Estados Unidos y se forma la cátedra Florencia me pide que le recomiende ayudantes. Entonces yo le recomiendo a Paula Porroni, Diana Klinger, Juan Terranova, Mariana Amato y no me acuerdo si en ese momento había alguien más. Esa gente fue creciendo y haciendo sus cosas, entre las cuales está la formación de Grumo. Vía Mario entró Paloma que hizo un trabajo excepcional con Clarice Lispector. También pasó por la cátedra Lucía De Leone que escribió un libro sobre Ana Cristina excelente y que sin duda tuvo un gran impulso en el libro que hizo para la colección.

TLF: ¿Cuáles son los criterios de traducción?

GA: Los criterios de traducción son siempre muy complicados. Algunos traductores se creen que portugués y castellano son la misma cosa, que es muy fácil de trasladar y después tenemos

un montón de problemas. Tuvimos problemas en algunos textos como *La araña*, que ya estaba hecho y tuvimos que revisar y fue un desastre. Si tuviera que tener un único criterio actualmente es que el traductor tiene que ser un buen escritor en castellano. Este es el gran problema que muchas veces encontramos, otro problema que encontramos es el de la gente que vive en Brasil y que son argentinos y hay una “ley” que dice que después de vivir 6 años en un lugar se pierde un poco la percepción de la diferencia entre una lengua y otra. Eso en el caso de Paloma no se dio. Paloma es muy buena traduciendo y muy eficiente. En otros casos, podemos decir que los investigadores traducen y lo hacen en función de lo que están investigando. Quizás no sean traducciones excelentes, pero son traducciones que tienen por lo menos el conocimiento académico.

TLF: ¿Entonces la traducción es uno de los aspectos que da unidad a la colección?

GA: Existe algo que marca la colección, y es la ausencia en la Argentina de una matriz nacional de la lectura de la literatura brasileña. Es decir, nosotros ponemos la literatura brasileña en un juego de valores que no están subordinados a la cuestión de difundir a la literatura brasileña como si fuéramos antinacionales.

TLF: ¿Qué quieres decir con “anti-nacionales”?

GA: Hemos salido de la idea de representación nacional de los autores y creo que tanto Florencia como yo en ningún momento nos acercamos a la literatura brasileña por ser brasileñistas, sino como críticos de la literatura y de la cultura.

Es muy sutil, pero marca mucho el modo como nosotros fuimos armando y eligiendo los textos, y dando una tonalidad que después aparece.

TLF: Y cuando hablas de representación, ¿de qué representación estás hablando? ¿Cuál sería el concepto de representación que piensas?

GA: Me refiero a lo que serían los panteones literarios, en el sentido más bien político-literario, no estético. Por ejemplo Drummond de Andrade, Bandeira, Jorge Amado y un montón de autores que no editamos nosotros. Ni Mario de Andrade editamos.

Ya la elección de Oswald de Andrade fue clave. Yo siempre digo que no soy brasileñista, hay literaturas que me gustan, o que me interesan y las elijo, y hay otras que no. Sería más bien una suerte de lo instrumental, e instrumental no en el sentido de utilidad, sino de pensar que algunos textos me posibilitan reflexionar sobre ciertos caminos críticos, ciertas cuestiones culturales, ciertos problemas de lectura y de sentido.

Entramos en la colección con ese lado; es interesante observar que tanto Oswald como Graciliano son dos autores muy centrales pero a la vez un poquito laterales. Yo pienso que Graciliano en su proyección al exterior es como un segundo nombre en respecto a Jorge Amado, por ejemplo.

TLF: Las opciones teóricas que ustedes hacen serían un poco contrarias a nuestro cannón, pero están dialogando de alguna manera con el canón cuando toman a *Vidas secas* de Graciliano.

GA: Ahí está lo que decía de anti-representativos.

TLF: Sí, por eso reconozco que lo que ustedes quieren es hablar de crítica y la literatura brasileña es una forma de hacerlo. Podría haber otras, como de hecho ya las hay ya pues ustedes incluyen en sus proyectos editoriales y de investigación textos y autores de otras partes.

GA: Bueno, de cualquier manera seguimos, hay cosas que quería pensar mejor y a la medida que avances vendrán otras preguntas.

1.3 Entrevista con María Fernanda Pampín (Editorial **Corregidor**), realizada en outubro de 2015

TLF: La editorial Corregidor tiene un poderoso catálogo desde hace algunas décadas. ¿De manera breve, puede comentar un poco la historia de Corregidor y decir cuál es el perfil de la editorial en los días actuales?

MFP: La editorial tiene 45 años, fue creada por Manuel Pampín, que es mi padre, y ahora estamos trabajando junto con él, somos 3 de los cuatro hijos que estamos acá trabajando, Paula, Juan Manuel y yo, y cada uno se ha ocupado de algunas partes específicas. El perfil de la editorial es más bien un perfil latinoamericanista, tenemos colecciones dedicadas a la Literatura Latino-americana, desde clásicos, como la colección *La inteligencia Americana*, y todas las colecciones tienen también un perfil académico porque están acompañadas de prólogos y textos críticos, que son materiales especiales que acompañan cada edición. Después tenemos una colección que se llama *Letras al Sur del Río Bravo*, que es una colección de antologías de autores del siglo XX donde está lo que es más representativo de cada autor y los volúmenes están preparados por especialistas sobre cada uno de los autores y de las obras.

Después empezamos con una serie de colecciones, donde se incluye la colección *Vereda Brasil*, que fue la primera y de algún modo, fue el modelo para el resto de las colecciones, donde se publica una literatura muy fuerte en América Latina. *Vereda Brasil* comenzó en 1999, después está la colección *Archipiélago Caribe* y *Vía México*. Y ahora estamos a punto de lanzar una colección que se llama *Narrativas al sur del Río Bravo*, que es de Literatura Latinoamericana contemporánea y que incluye por primera vez a Brasil también. O sea, que las cuestiones de literatura brasileña van a pasar por *Vereda Brasil* y con autores más contemporáneos también en esta colección.

Y siempre intentamos explicar, más que nada, las expresiones latinoamericanas en otras colecciones como *Arte Amerindia*, donde hay cultura latinoamericana, Folclore latinoamericano, vamos tratando de cubrir esas zonas que tampoco se publican por otro lado, y donde nosotros nos reconocemos y el público lector también. Nos buscan y nos reconocen en esas colecciones.

TLF: Cursaste Literatura Brasileña y Portuguesa en la UBA. ¿Puedes comentar un poco sobre tu interés y acercamiento a la literatura brasileña?

MFP: Sí, cursé. Y en ese momento estábamos viendo que todo que se estudiaba en la cátedra estaba en portugués y que no había literatura brasileña traducida acá. Y desde mi cursada, pero también contando con la ayuda de Beatriz Colombi, titular de literatura Latinoamericana I de la UBA, y de Danilo Alberio, que tiene una distribuidora de libros internacionales, más Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, se pensó la Colección Vereda Brasil. Y María Antonieta Pereira vino por parte de Gonzalo y Florencia y entra como la pata brasileña en la colección. Ella estuvo participando de los primeros volúmenes, pero después realmente se abrió, pero sin ningún problema, no es que surgió ningún inconveniente, pero se ve que siguió con sus cosas y después no participó de los otros volúmenes.

Porque más que nada, nos habíamos dado cuenta que no había nada de Literatura Brasileña acá que no sea Rubem Fonseca y Jorge Amado, que era lo único que estaba circulando. Y además, hubo un cambio muy grande en la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa cuando la tomaron Gonzalo y Florencia porque, anteriormente, cuando estaba a cargo de Mónica Serra se daba casi todo de Literatura portuguesa y prácticamente no existía la literatura brasileña, y ellos dieron vuelta en la materia y empezaron a dar a conocer la Literatura Brasileña.

TLF: Entre 2001 y 2002 son publicados en la colección 2 reediciones, *Escritos antropófagos*, de Oswald de Andrade, publicado por primera vez en la editorial Imago Mundi, y *Vidas secas*. ¿Por qué comenzar una colección con reediciones de libros ya publicados?

MFP: Porque eran libros que eran clásicos. Porque se empezó con Graciliano y Oswald y eran libros que eran necesarios y había que leerlos, entonces no importaba que eran reediciones y no textos inéditos. Y de paso ellos iban a utilizarlos como texto para la cátedra. El tema es que más allá de la edición de Imago Mundi, en el caso *Escritos antropófagos*, nosotros le agregamos un montón de material adicional porque es la idea de la colección. Los libros tienen prólogos, tienen anexos, tienen dibujos, en cada uno de los volúmenes tiene algo especial que los diferencian, por ejemplo, de otras ediciones.

En el caso de *Vidas secas*, se agregaron ensayos y también las dos crónicas de Graciliano Ramos, que tiene mucho que ver con la novela y te permite leer desde el lado del periodismo. Entonces la cuestión es agregar siempre, y hacer ediciones que tengan un valor agregado. Por ejemplo, en el caso de Ana Cristina César, le agregamos las cartas, le agregamos los dibujos de ella, lo que hace las ediciones diferentes.

TLF: ¿Y la decisión de incluir los prólogos y los paratextos de quiénes fueron?

MFP: Fue un acuerdo entre la editorial y ellos. Siempre acordamos que para este tipo de colección y para entrar en el mundo académico, era necesario presentar los textos para darles legitimidad también. Y era necesario alguien que los presente desde acá y alguien que los presente desde Brasil. Y muchos de esos textos empezaron a pedir especialmente para cada volumen. Los especialistas brasileños empezaron a escribir para la colección. Y no hay ninguna colección de Literatura brasileña exclusiva fuera de Brasil que no sea la nuestra, que ya tiene casi 30 volúmenes publicados.

TLF: Sobre la edición de *Vidas secas*, con traducción de Bernardo Kordon, que salió por primera vez por la editorial Futuro en 1947, me gustaría saber, ¿cuáles son las relaciones existentes entre la edición de Corregidor y la de la editorial Futuro? ¿Hubo alguna reedición de este libro antes de 2001?

MFP: Nosotros compramos los derechos. Primero los familiares le habían dado el permiso a Florencia y después lo compramos a una agencia alemana que es la que tiene toda la obra de Graciliano que se llama “Mertin Literary”, pero eso fue después. Primero fue por un permiso y

después a través de la agencia y de hecho ahora vamos a reeditar por segunda vez a *Vidas secas* y va a ser la tercera edición. Que por ser un clásico brasileño es muy importante.

TLF: Florencia me comentó que había una edición de los 60 o 70, que era con la traducción de Bernardo Kordon, pero que había salido anteriormente por Corregidor.

MFP: No. Pero nunca hubo. Lo que sí teníamos anteriormente a la colección, que habíamos publicado de Brasil en 73, fue la edición de *La araña*, de Clarice Lispector. Ese fue el único libro anterior que fue publicado por **Corregidor** y que está dentro de la colección. Y que en ese momento fue bastante novedoso haber publicado acá en la Argentina a Clarice, incluso para esos años ella fue invitada a la feria del libro de Buenos Aires, un tiempito después. No sé si viste los archivos de la revista *Crisis* que nosotros incluimos en otros volúmenes, en *Un aprendizaje*, de Clarice Lispector. Lo que hicimos cuando se reeditó *La araña* fue reactualizar de algún modo la traducción, en principio porque las traducciones quedan algo vieja por el vocabulario y porque merecía algunas correcciones que se pudieron hacer.

TLF: ¿Consideras que la colección está pensada para un público académico o para el público en general?

MFP: En principio estaba pensada para un público académico y para responder a esa demanda universitaria, de las cátedras de Literatura brasileña, no sólo de la UBA, porque en otras universidades se da literatura brasileña dentro de la cátedra de Literatura Latinoamericana. Eso fue en un principio y ahora la colección se fue abriendo, primero a partir de los libros de Lispector y de la colección biblioteca Lispector que está adentro de la colección *Vereda Brasil*, ya que hicimos una sub-colección, y eso tiene un público mucho más amplio que el académico porque ella tiene otros lectores que no tiene que ver con eso. Y después, a partir de la narrativa sobre todo, se creó un interés en la colección que no tiene que ver solo con el público académico. Por ejemplo, los lectores de Ferréz no tienen que ver con lo académico. De Almino, por ejemplo, hemos vendido *Las cinco estaciones del amor* a las bibliotecas populares, y eso no tiene que ver con el público académico. Entonces nosotros vamos buscando todo el tiempo, por un lado a esa falta de obras brasileñas traducidas que había por parte de la universidad y por otro ir abriendo para un montón de autores que no tiene nada que ver con el mundo académico.

Y los lectores, porque ahora un montón de gente reconoce la colección y busca libros de la misma colección porque leyeron Ferréz, o leyeron Silviano, buscan a Almino o a Bernardo Carvalho. Lo mismo con los lectores de poesía, hay lectores que no la leen desde la academia

sino que entran a la librería nuestra y te piden un libro de poesía y les recomiendan a Ferreira Gullar, que es uno de los casos que se reeditó, y eso es raro. De paso tenemos a Armando Freitas Filho, a Carlito Azevedo, Ana Cristina César, y van conociendo otros libros en general guiados por la colección.

La colección guía mucho a los lectores y por eso la estamos tratando de respetar. Porque van buscando otros libros de la misma colección.

TLF: ¿Y la publicación de Lispector, cómo se dio?

MFP: Nosotros teníamos la edición anterior de *La araña*. Cuando quisimos volver a editar *La araña* teníamos el contrato vencido y nos contactamos con la agencia Barcells que es la que tiene los derechos y actualizamos el contrato de *La araña* y también compramos *La hora de la estrella*, *Un aprendizaje*, los tres primeros libros de ella, y la agencia decidió que para balancear un poco y poner los títulos en circulación, dividir las obras entre **Corregidor** y **Cuenco de Plata**, y después cuando fuimos a firmar el segundo contrato, porque firmamos tres veces los contratos de las obras de Clarice, compramos tres obras más y, por último, dos obras más. Y ahora ya tenemos 8 libros de Clarice dentro de la biblioteca Lispector.

TLF: ¿Son los libros de Clarice los que garantizan alguna “ganancia” a la editorial?

MFP: Los libros de Lispector son los que más se venden, evidentemente, son los que más reeditamos y son los libros que nos permiten hacer un balance con libros que no se venden nada, o muy poquito y que hemos publicado como para dar prestigio al catálogo. Porque, en realidad, los de crítica no funcionan para nada, los de poesía funcionan muy poquito y nosotros no hemos tenido ayuda de la Biblioteca Nacional. O sea, que fue un riesgo totalmente tomado por la editorial.

TLF: ¿Y las tiradas son más o menos de cuántos ejemplares?

MFP: Depende. La mayoría es de 1.000 ejemplares, excepto los de Lispector que son de 3.000 ejemplares. Y los de Ferréz ahora lo vamos a hacer con un poco más porque hay un público y se espera la salida del siguiente libro de Ferréz.

TLF: ¿Y la decisión de publicar los libros en la colección de quiénes son?

MFP: Son compartidas entre Florencia, Gonzalo y nosotros. Algunos libros proponemos nosotros y otros libros los proponen ellos y nos ponemos de acuerdo. Por ejemplo, los de crítica son propuestos por ellos, en general, y los de poesía también. Nosotros propusimos comprar algunos otros libros de Lispector. Propusimos *Dios se fue a almorzar*, de Ferréz. Porque

también necesitamos hacer un balance comercial dentro de cada colección. Siempre tratando de ver si hay libros en una colección que venden poco, tratamos de publicar libros que vendan más para poder sostenernos, porque nosotros no tenemos ninguna institución y ni somos un gran grupo editorial. Somos una editorial nacional, familiar, que se sostiene por lo que vendemos y nada más. Porque nosotros no liquidamos los libros, ellos no van por ejemplo a saldo, los mantenemos en catálogo continuamente sea que se vendan o no. Entonces los libros siempre van a estar en la editorial. Que para el autor es importante saber que en el año siguiente no estará en una mesa de saldo. A nosotros nos interesa mantener el catálogo y los autores. Es muy difícil mantener un fondo de catálogo. Por ejemplo, publicamos un libro de poesía y sabemos que no va a vender, pero que lentamente lo van a venderlo y un autor apoya otro autor, y es otro tipo de trabajo.

TLF: ¿Cuáles libros están en la segunda edición?

MFP: De lo que se reeditó está Vidas secas, Manual Práctico del odio, Las Cinco estaciones del amor, Escritos antropófagos, de Oswald de Andrade, ese porque estuvo muchas veces de texto, ese es un libro que circuló casi con exclusividad en el mundo académico. Y después se han reeditado todos los libros de Lispector. Y los libros que no se han vendido nada, están, por ejemplo, el de Merquior, el de Flora Sussekind, Carlito Azevedo, Armando Freitas Filho y Leminski. Son los tres autores, por ejemplo, que menos se venden. Que tiene que ver con lo que es poesía, y Leminski nos llama la atención porque en Brasil es un éxito pero acá no ha obtenido ningún interés, tiene un movimiento casi nulo. Ana Cristina, por ejemplo, se vendió un poco más. Ana Cristina incluso se suele aparentar con otras poetisas como Alejandra Pizarnik, y nosotros también la podemos vender desde ese lado.

TLF: Que curioso. Y ustedes fueron los primeros a publicar a Aledranja, ¿no?

MFP: Sí, después de que ella falleció. Hicimos la primera edición de sus obras completas, después se encontraron mucho más cosas, pero la primera reunión de su obra fue nuestra. Y también publicamos a Olga Orozco y Susana Thénon, que también para el momento en que publicamos Ana Cristina fue importante hacer ese cruce, e incluso creo que tienen mucho que ver. Y como armar todo eso es como coordinar las poetisas que podían leerse juntas. Que así como tuvimos Pizarnik, Orozco y Thénon, nos interesaba que Ana Cristina esté dentro de ese círculo. Y fue complicadísimo conseguir los derechos de Ana Cristina, porque su obra estaba dividida más o menos entre 5 personas. Y todo ese material que le fuimos agregando es porque

acá en Argentina estos autores los tenemos que dar a conocer. Pero, por ejemplo, este próximo libro que está en preparación *Nadie se siente en San Pablo*, de Ferréz, lleva un breve prólogo, porque ya fue presentado en los dos libros anteriores con artículos críticos en que, por ejemplo, para el primero libro de Ferréz no había crítica, había que mandar hacer porque no existía la crítica. Lo mismo pasó, por ejemplo, con el caso de Carlito Azevedo. Es muy llamativo, por ejemplo, trabajar con autores contemporáneos y tener que hacer ensayos sobre ellos. No es lo mismo con Lispector en que se tiene un espectro grande de ensayos para elegir.

TLF: ¿La decisión de invitar a los críticos de allá queda toda con Florencia y Gonzalo?

MFP: Sí. O con el responsable de cada volumen.

TLF: ¿Y ustedes pagan por estos textos críticos?

MFP: Nosotros pagamos a los traductores y a los prologuistas. Los ensayos son artículos invitados, ellos nos dan permiso para reproducirlos. Lo que ocurre es que algunas veces los invitados no son precisamente críticos literarios, como es el caso de João Camilo Pena, que tienen que ver con la música y con otros aspectos, pero que te pueden dar otra vista del autor. Lo mismo con *Mil rosas robadas*, la novela nueva de Silviano, que no me acuerdo bien el nombre del prologuista pero está vinculado al mundo de la música.

TLF: ¿Te parece que la publicación de Silviano puede estar vinculada a *Vidas secas*, o Graciliano, o más a Florencia Garramuño y sus estudios con respecto a su obra?

MFP: Me parece que tiene más que ver con el cruce de Florencia, en que publicamos primero *En Libertad*, *Stella Manhattan*, después el libro de ensayos y ahora la novela. Y esta, por ejemplo, fue una propuesta nuestra incluir esa novela porque nos interesaba poder publicar la última obra de él e incluirla en la colección, y ellos están de acuerdo porque reconocen mucho a la obra de Silviano y él también la quería publicar en español porque más allá que ahora haya salido un libro en Chile de Silviano, en una colección de ensayos, está reconocido que la obra de Silviano en español es nuestra. Para Silviano mismo somos sus editores en español, entonces estaba bueno poder traducir su última novela.

TLF: Entonces ahora no pasa sólo por Florencia sino que también por cuestiones editoriales.

MFP: Sí. Porque a nosotros nos interesa ir publicando de algún modo su obra e ir armando pequeñas bibliotecas, así como hicimos con Lispector. Tener una pequeña biblioteca Ferréz, una pequeña biblioteca Silviano, de autores más representativos y que además los podemos

traer acá y han sido reconocidos en la prensa y podemos armar presentación y también al público le interesa poder conocer a los autores. Por eso te decía que los reconocen como autores nuestros.

TLF: Y más específicamente sobre los diseños del libro y la ordenación de los nombres de la tapa: ¿Por qué en cada edición aparecen de una forma?

MFP: En la tapa se elige un diseño original, y sobre el orden de los nombre en la tapa, siempre pensamos que se pueda variar en cada edición y que cada libro pueda tener como su propia orden. A pesar de tener como una unidad visual pero que en eso se pueda variar y ser diferentes. Intentamos hacer de una forma que llame más la atención para el autor, porque digamos que algunos autores son más reconocidos de otros y después, por ejemplo, se pone siempre los nombres de los traductores y de los autores de los ensayos críticos. Y la tapa distinta para los libros de Lispector viene de querer hacer una sub-colección adentro de la colección Vereda Brasil y nuestra idea es pensar ahora que los libros de narrativa, cuentos y novela, pasen con un formato un poquito más grande y con otros diseños en la tapa, para hacerlos más atractivos y para que puedan funcionar de otro modo y vamos empezar a hacerlo con *Mil rosas robadas*.

TLF: ¿Y la edición del libro de Augusto Boal? Por qué no hace parte de la colección Vereda Brasil, ya que es también un autor brasileño?

MFP: El libro de Boal es un libro también de la época de *La araña* y Boal ha estado acá en Argentina, exiliado en esta misma época, y tuvo relación con mi padre en ese momento. Boal era muy importante acá en Argentina y se publicó ese libro y con los años se agotó y empezamos a ver que había cierto interés, sobretodo de estudiosos y actores que siguen la línea del teatro popular, y lo quisimos reeditar y en menos de un año se agotó la edición y ahora lo estamos reeditando, también lo compran las bibliotecas populares. Fíjate que en estas compras institucionales vas viendo por dónde van los libros y que no tiene que ver con el mundo académico, porque, por ejemplo, las bibliotecas populares compran cosas que le interesa a la gente y que va a la biblioteca a buscar un libro. Y como nosotros tenemos una colección muy grande de libros de teatro y el público de teatro no mira en otro lado, o sea, siempre apuntan hacia colecciones de teatro y si nosotros lo incluíamos en la colección de Vereda Brasil, perderíamos el público en que apuntábamos. Entonces nosotros lo ubicamos directamente en la colección de teatro, porque la gente de teatro es un público muy específico y no compran libros de narrativa, por ejemplo.

TLF: ¿Es por eso que acá en Corregidor hay estas políticas de las colecciones, que de alguna manera son espejos de los ideales y propuestas de Ediciones Corregidor, pero que al mismo tiempo apuntan a un público específico?

MFP: Sí, porque nosotros tenemos otros autores brasileños fuera de la colección Vereda Brasil, como, por ejemplo, antes de la colección ya estaba el libro de Maria Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, en la edición de crítica. Y ahora la idea de incluir autores brasileños contemporáneos en otra colección es por un lado reconocer a Brasil como parte de América Latina porque por un lado en un montón de lugares Brasil no está estudiado en las cátedras de Literatura Latinoamericana, y por otro para publicar libros diferentes que tengan otro perfil, un perfil más contemporáneo, otras novelas que quizás no tengan lugar en Vereda Brasil y que a nosotros nos gustan y que podemos publicar en otra colección. Que son autores que probablemente Gonzalo y Florencia no nos propongan pero que tenemos ganas de publicar, pero también autores que no tengan espacio en Vereda Brasil, no porque sean peores, pero que no haga falta tener prólogo y textos críticos, porque apuntan a otro público que no tienen nada que ver con el público académico. Por ejemplo, Rodrigo Ciríaco, con un volumen de cuentos, que llegó acá como apadrinado por Ferréz. Y lo conocimos en la visita que hizo Rodrigo a la Argentina.

TLF: Acá en Argentina hubo un aumento en las publicaciones de literatura brasileña en los últimos años. ¿Crees que eso está vinculado a qué fenómeno?

MFP: Creo que eso tiene que ver con los subsidios, que igual son muy pequeños. Iba a decir que nosotros un montón de veces no nos presentamos porque demora mucho, porque te pagan en dos veces y porque es muy poco dinero y a veces no nos conviene retrasar tanto la producción de los libros para recibir los subsidios, porque los libros también tienen contratos y fechas de publicación que tenemos que respetar. Pero, igual, nos parece que nuestra colección hizo con que se abriera la puerta a la literatura brasileña y que las otras editoriales empezaron a publicar por lo que hicimos nosotros, eso está claro. Y nosotros nos acercamos mucho a los profesores de las cátedras de literatura Latinoamericana y les mandamos nuestros libros, eso también es un trabajo nuestro. Por ejemplo en el caso de La Plata, con Córdoba, con La Pampa, con Mar del Plata, nosotros tenemos mucho contacto con los docentes de literatura Latinoamericana.

TLF: ¿Y nunca pensaron en invitar a esos profesores de Literatura Latinoamericana para escribir prólogos y textos críticos para la colección Vereda Brasil?

MFP: No, porque no son especialistas en los autores y nosotros tratamos que sean gente que ha trabajado durante muchos años sobre esos autores. Lo mismo en la colección de Archipiélago Caribe, por ejemplo, los que hicieron los prólogos son los mayores especialistas en literatura cubana, como por ejemplo Celina Manzoni que escribió el prólogo del libro de Marcial Gala, entonces vamos eligiendo a cada uno que participa de los volúmenes. Y se suma a eso que acá no hay mucha gente estudiando sobre literatura brasileña, cuando hay los ponemos, como Diana Klinger, Paloma Vidal, Mario Cámara. En general son también los traductores, si no invitamos a críticos brasileños a participar de la colección.

TLF: ¿Y en términos comerciales, la colección se auto-mantiene?

MFP: Hay algunos libros que sí, otros que no, pero en general se hace un balance. No es un buen negocio, un buen negocio puede llegar a ser Lispector, pero los demás no. Pero nos gusta tenerla, difundir la literatura brasileña, jugar todo ese papel de darla a conocer acá, tener a todos estos libros que va más allá de tener un buen negocio.

TLF: Ustedes siguen siendo una editorial familiar pese las contingencias del propio mercado editorial latinoamericano. ¿Cómo ves eso?

MFP: Sí, no es algo habitual. Mi papá creó la editorial y hasta hoy sigue viniendo, y trabajamos 3 de sus cuatro hijos y nos llevamos muy bien trabajando juntos. Y eso es lo que nos permite tener absoluta independencia para hacer lo que queremos porque no dependemos de ningún grupo económico, obviamente ya quisieron comprar la editorial y no quisimos porque elegimos seguir haciendo lo que queremos. Eso significa muchos más riesgos, porque hay que luchar contra los grandes grupos editoriales, buscar espacio en la prensa, en las librerías, o sea, hay que luchar con los libros.

TLF: ¿Y eso que me comentaste de tener una perspectiva latinoamericanista, está vinculada a cuáles aspectos del latinoamericanismo?

MFP: Tiene que ver con cuestiones políticas, con una decisión que nos interesa la literatura latinoamericana, difundir eso y caracterizarnos desde ahí, y mirar el mundo desde acá. Por eso de las colecciones Archipiélago Caribe, Vía México, Vereda Brasil, porque desde todo que viene de literatura de afuera, sobretudo que viene de España y todas sus traducciones, nos interesa mostrar otra cosa, que se están produciendo literaturas interesantísimas y cosas muy lindas desde acá y tenemos que mostrar eso, publicar eso, y pararnos desde ahí.

TLF: ¿La editorial surge precisamente en que año?

MFP: Surge en 1970, ahora acabamos de cumplir 45 años con la editorial, ya son más de 3 mil libros, siendo que de catálogo vivo tenemos 1 mil y picos de libros, y la idea es, dentro de todo, resaltar las ediciones Latinoamericanas y la cultura argentina también, porque tenemos un montón de material sobre tango y Lunfardo que no hay en ningún otro lado del mundo y que publicamos nosotros. Las colecciones de folclore, de teatro argentino, de crítica latinoamericana, tenemos 3 colecciones de crítica latinoamericana, una que se llama Nueva Crítica Latinoamericana, otra Serie Contemporáneos, y La vida en las Pampas toda dedicada a la literatura argentina. Tenemos una que se llama Visiones Académicas de Literatura Argentina, que es la única colección de ediciones críticas que existe en el país, que compite con la colección Archivos de Fondo de Cultura Económica, son un montón de cosas que sólo hacemos nosotros y que nos cuesta mucho pero que le dan toda esa identidad a la editorial. Publicamos cerca de 85 libros al año, siendo que unos 40 son novedades y los demás reediciones, o sea, publicamos como una grande editorial siendo una pequeña empresa, estamos muy activos. Y dentro de eso, la mayoría de los libros tienen que ver con la América Latina y Argentina en un 90 %. Y lo que es de Literatura Universal, fuera de eso, son clásicos con traductores muy reconocidos y a eso le hemos agregado, a las ediciones de esos libros y a los libros inéditos que tenemos guardados, prólogos también de especialistas para renovar toda la colección que antes se llamaba colección Relieves y ahora es de Literatura Universal, de clásicos franceses, de clásicos rusos, italianos, por ejemplo, dentro de eso, publicamos una edición de *El rojo y el negro* de Stendhal, con una traducción fabulosa en la cual le agregamos prólogos y más toda la prensa que salió al momento de publicar el libro, más todas las cartas del autor mientras que escribía la novela. Como que vamos enriqueciendo toda la vez las traducciones a la medida que la vamos a publicando. Lo que no es lo mismo, vos podés encontrar 15 ediciones de ese libro pero nosotros nos diferenciamos primero porque es una traducción excelente y después porque le vamos agregando todos esos materiales que en otros libros no vas a encontrar.

TLF: Que los acercan a la academia.

MFP: Sí, pero que también lee el público común. Porque el público común que quiere leer *El rojo y el negro*, cuando llega a la librería y ve que el nuestro tienen un montón de cosas eligen ese.

TLF: Entonces es una política de la editorial invertir en todos esos materiales.

MFP: Sí. Hacemos libros con todos esos materiales adicionales.

TLF: ¿Y la parte gráfica, quién la hace?

MFP: Es Paula Pampín, es ella la que cuida de toda la parte gráfica. Además, tenemos un diseñador que se llama Ezequiel Cafaro, que es un diseñador muy bueno y que ha modernizado todas las colecciones. Hace algunos años dimos un vuelco grande, no sólo por esos textos adicionales que los hemos agregado, sino que también visualmente, la editorial ha pasado por unos cambios muy grandes en los últimos años.

2. Programa da cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidad de Buenos Aires

2.1 Programa de 2001

Literatura Portuguesa y Brasileña
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Profesora Asociada Regular
Dra. Florencia Garramuño

Articulación de diferencias culturales en la literatura brasileña y portuguesa

1) Objetivos

Este programa se propone estudiar la literatura brasileña y portuguesa a partir del cuestionamiento de ciertos conceptos de nación, de identidad nacional y de cultura nacional, entendidos como una totalidad, sino homogénea, perfectamente articulada y unida. Si bien hace ya bastante tiempo que la idea de una cultura como un todo homogéneo cuyo opuesto sería precisamente la anarquía ha sido puesta en cuestión, la idea de que la cultura es un campo de negociaciones no siempre ha llevado a un estudio de las diferencias que esa cultura articula. Incluso muchas veces ese estudio de las negociaciones que construyen una cultura analiza cómo ese conflicto se resuelve, cómo ese conflicto, para penetrar en la cultura, deja, de alguna manera,

de ser tal. Contra el estudio de la unidad expresiva de una cultura, que tiende precisamente a obturar y borrar los conflictos que la construyen, nos proponemos intentar otro tipo de estudio: un estudio que busque en la cultura los conflictos que la constituyen, que trate de describir la articulación de esos conflictos, no su sutura, y que busque, en las culturas brasileña y portuguesa, las diferentes redes que las constituyen.

Si la construcción de una identidad (individual, social, política, nacional, cultural) se concibe como un proceso en el que la diferencia está siempre presente como aquello que condiciona e impide la completa constitución de esa identidad, esa identidad no es sino una renegociación constante de diferencias. Es desde esta perspectiva que nos interesa investigar algunas de las diferencias fundamentales que han constituido a las literaturas portuguesa y brasileña. Para esto nos concentraremos en textos especialmente polémicos y en la relación, a menudo problemática, que estos textos han establecido con otros textos, contemporáneos o pasados.

Se ha escogido este problema teórico para organizar un programa de literatura brasileña y portuguesa porque consideramos que estas literaturas y culturas se constituyen -por una serie de razones históricas y culturales que serán analizadas al comienzo del curso (colonialismo, esclavitud, postcolonialismo)- como un campo sumamente productivo para analizar los problemas de la diferencia cultural.

El objetivo fundamental del programa es, pues, proporcionar perspectivas de análisis específicas para la literatura brasileña y portuguesa centradas en la problematización de una perspectiva teórica cuyas diferentes inflexiones se investigarán a lo largo de una serie histórica de textos.

2) Contenidos y unidades temáticas.

Unidad 1. Introducción

La diferencia en las culturas brasileña y portuguesa. Problemas teóricos e históricos.
Cómo se ha pensado esa diferencia

Arjun Appadurai, Introduction, *Modernity at Large*. Oxford: Cambridge University Press, 1996. (Traducción al español de la cátedra)

Judith Butler, “Collected and Fractured: Response to Identities”, Kwame Anthony Appiah and Henry Louis Gates, Jr, *Identities* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1995). (Traducción al español de la cátedra).

Ernesto Laclau, “Universalismo y particularismo”, *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (Buenos Aires: Biblos, 2000), artículos de Silviano Santiago, “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar” y de Flora Süssekind, “El Brasil no está lejos de aquí”.

Machado de Assis, Joaquim Maria, “Instinto de nacionalidade”.

Unidad 2. Diferencias internas, modelos foráneos y reescrituras

Diferencias internas y relación con modelos foráneos: constitución de “redes” de la cultura

José Maria Eça de Queiroz, *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 1995.

Joaquim Maria Machado de Assis, *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1996.

Oswald de Andrade, “Manifiesto de Poesía Pau Brasil” y “Manifiesto Antropófago”, en Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera, *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993. Saldrá una nueva edición por Editorial Corregidor.

Oswald de Andrade, “falação”. En *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Unidad 3. La diferencia como especificidad colonial

La diferencia en el discurso colonial: “raza”, “cultura”

Luís Vaz de Camões, *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Traducción al español de Ildefonso Manuel Gil, *Los Lusíadas*. México: Porrúa, 1981.

Gregório de Matos. *Poesias*. (Selección y traducción de la cátedra). Compilación Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

Unidad 4. Límites, fronteras y exclusiones

Graciliano Ramos, *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1993. Versión en español, traducción de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

Clarice Lispector, *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Trad. al español en Siruela.

Unidad 5. Las políticas de la estética

Diferendos y disidencias

Fernando Pessoa, *Mensagem*. Traducción al español en Hiperión.

Poesia Concreta. Selección de la cátedra.

Tropicalismo. Selección de la cátedra

Ferreira Gullar, *Poema sujo/Poema Sucio*.

3) Metodología de enseñanza

Las exposiciones teóricas suponen una lectura previa de los textos tratados en el programa. Consistirán en una exposición de una lectura de los textos tratados en clase teniendo siempre en cuenta la organización del programa, de modo de hacer clara la articulación de sus problemas y contenidos. No serán clases puramente informativas sino que desarrollarán problemas teóricos y críticos en relación a los textos del programa. Establecerán líneas de análisis comparativo de las literaturas brasileña y portuguesa a partir de los problemas teóricos organizadores del programa, de modo de repensar, a partir de textos específicos, tanto la colocación de esos textos en el canon de sus respectivas literaturas como los problemas teóricos planteados por el programa. Las clases conectarán además esos textos no sólo con sus contextos específicos de producción y sus tradiciones, sino con otras tradiciones culturales, fundamentalmente latinoamericanas y europeas.

Las clases teóricas serán obligatorias.

Se proporcionarán cuadernillos con la bibliografía y los textos de difícil acceso, así como traducciones de aquellos textos que sean difíciles de conseguir en español.

4) Trabajos prácticos

Los trabajos prácticos suponen la profundización y discusión colectiva de los textos y los problemas planteados en las clases teóricas. Serán un ámbito para que los estudiantes puedan probar y contrastar hipótesis de lectura, por lo que los estudiantes deben cumplir estrictamente el cronograma de lecturas.

Se requerirá la presentación de breves trabajos escritos.

Todos los ayudantes de los trabajos prácticos manejan los textos en su idioma original y son conscientes de los problemas de traducción que pueden existir en las diferentes versiones: éstos serán mencionados en los prácticos y se idearán formas de solucionarlos.

5) Régimen de promoción

Los estudiantes podrán optar por el régimen de promoción directa o por el régimen de promoción por examen.

6) Criterios y formas de evaluación

Para el régimen de Promoción directa:

Asistencia al 80% de las clases teóricas y de las clases de trabajos prácticos.

Entrega y aprobación de los trabajos escritos requeridos.

Aprobación de un parcial domiciliario con un mínimo de 7 puntos.

Aprobación de una monografía con un mínimo de 7 puntos.

Coloquio final.

Para el régimen de Promoción por examen:

Asistencia al 80% de las clases de trabajos prácticos.

Aprobación de un parcial con un mínimo de 4 puntos.

Aprobación de una monografía final con un mínimo de 4 puntos.

Aprobación de un examen final con un mínimo de 4 puntos.

7) Bibliografía teórica y bibliografía general

- Adorno, Rolena. "Literary Production and Suppression: Reading and Writing about Amerindians in Colonial Spanish America". En *Dispositio* Vol XI, N° 28-29, pp. 1-25.
- Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London and New York: Verso, 1992.
- Antelo, Raúl. "Nação: noções", en *Algaravia. Discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998. _____. *Na ilha de Marapatá*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Oxford: Cambridge University Press, 1996.
- Barker, Francis, Peter Hulme and Margaret Iversen (eds.). *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bhabha, Homi. "The Other Question", en *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. _____. "Dissemination", en *The Location of Culture*.
- Bopp, Raúl. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: S. José, 1966.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama, 1997. _____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. London: Routledge, 1995.
- Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1975. _____. "Esquema de Machado de Assis", *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?* London: Zed for the United Nations University, 1986.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988. (Hay traducción al castellano)
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Ediciones Júcar Universidad, 1988.
- Fernández Bravo, Álvaro. *La imaginación de la nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

- Foster, Hall. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks". En *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.
- Hall, Stuart and Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London, Tousand Oaks, New Delhi: Sage, 1996.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- _____. *Nuevas Reflexiones sobre la Revolución de Nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Marcus, Leah S. "Renaissance/Early Modern Studies", en Stephen Greenblatt and Giles Gunn, *Redrawing the Boundaries*. New York: Modern Language Association of America, 1992.
- Mignolo, Water. *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonialism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Perloff, Marjorie. "Signs Are Taken for Wonders", en *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Pires de Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- Santiago, Silviano. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: MAC/FUNARTE, 1983. _____, *Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- Sarduy, Severo. "Rumo a concretude". En Haroldo de Campos, *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Schwarz, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Silva Brito, Mário da. *História do modernismo brasileiro*. Sao Paulo: Saraiva, 1958.
- Spina, Segismundo. *Gregório de Matos*. São Paulo: Assunção, 1946.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?", en Cary Nelson and Lawrence Grossberg (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana & Chicago, 1988.
- Süssekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

Ventura, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Wisnik, José Miguel. Introdução. Esboço biográfico. En Gregório de Matos, *Poemas escolhidos*, São Paulo, Cultrix, 1971.

Zizek, Slavov. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

8) Bibliografía crítica

Unidad 1

Amante, Adriana y Florencia Garramuño (ed.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

Eça de Queirós, José Maria. “Ultimatum”. (traducción de la cátedra)

Machado de Assis, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade”.

Unidad 2

Aguilar, Gonzalo. “Construir el pasado (Algunos problemas de la historia de la literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos”. En *Filología*, año XXX, 1-2.

Araripe Júnior, *Obra crítica de Araripe Jpunior*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/MEC, 1960, v. 2: 1888-1894.

Avila, Affonso. “O poeta é um jogador”, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

Campos, Augusto de. “Da América que existe: Gregório de Matos”. *Poesia, antipoesia, antropofagia*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.

_____. Arte final para Gregório. *Bahia Invencão*. Salvador: Propeg, 1974.

Campos, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na literatura brasileira*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989.

Dimas, Antonio. “Gregório de Matos: poesia e controvérsia”, en Ana Pizarro (org.), *Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 1, Campinas, Unicamp, 1993.

Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Meyer, Augusto. “A tuba canora”. En *Estudos camoneanos*.

Sena, Jorge de. *A estrutura de Os lusíadas e outros estudos camonianos de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Portugal, 1970.

Unidad 3

Andrade, Oswald. *Escritos antropófagos*. Traducción y edición de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera. *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Antelo, Raúl. Prefácio. En Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990.

Bopp, Raúl. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Campos, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. En Andrade, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Candido, Antonio. “O campo e a cidade”. En: *Tese e antítese*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

Eça de Queiroz, José Maria. “Carta a Teófilo Braga”. En *O Primo Basílio*.

Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

Lafetá, João Luis. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Pereira, Maria Antonieta. “O feminino em *O primo Basílio*”, en *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Vol. 15, Nº 19, janeiro/dezembro de 1995.

Ramos, Julio. “Anticonfessiones: deseo y autoridad en *Memórias póstumas de Brás Cubas* y *Dom Casmurro*”, en *Paradojas de la Letra*. Caracas: exCultura, 1996.

Santiago, Silviano. “Eça, autor de Madame Bovary”, en *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. “Retórica da Verossimilhança” (Sobre Machado de Assis), en *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, 1976.

Schwarz, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, 1990.

_____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Qué horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.

_____. *Vanguardia y cosmopolitismo*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.

Unidad 4

Bosi, Alfredo. “Sobre *Vidas secas*”. En Roberto Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*.

_____. “Céu, inferno”. En José Carlos Garbuglio et al., *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

Brayner, Sonia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Candido, Antonio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. “Os bichos do subterrâneo”. En *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

Cixous, Hélène. Extrême fidelité. *Travessia* 14:11-45, 1987.

_____. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

_____. *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Lins, Álvaro. “Valores e misérias das *Vidas secas*”. En Graciliano Ramos, *Vidas secas*.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edición crítica de Benedito Nunes. Paris: Unesco, 1996.

Miranda, Wander Melo. *Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo e Belo Horizonte: Universidade de São Paulo e Universidade de Minas Gerais, 1992.

Peixoto, Marta. *Passionate Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Ramos, Graciliano. *Fortuna Crítica*.

Santiago, Silviano. “Vale lo que pesa (La ficción brasileña modernista).” En *Escritura*, XIV, 27, enero-junio 1989.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio: Achiamé, 1984.

Unidad 5

Aguilar, Gonzalo. “Dossier: poesía concreta, la última vanguardia” (en colaboración con Ricardo Ibarlucía). *Diario de poesía*, n° 42, invierno de 1997.

- _____. “El laberinto transparente (La poesía concreta brasileña en la ciudad)” en *Block*, número 4, diciembre de 1999.
- _____. (ed.). *Galaxia concreta* (antología de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Campos, Augusto. *Poesías*. Traducción, selección y estudio de Gonzalo Aguilar.
- Gullar, Ferreira. *Vanguarda e desenvolvimento (Ensaio sobre arte)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. “La participación comprometida en el calor de los años sesenta”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil*.
- _____. *Impressões de Viagem (CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____ e Marcos Augusto Gonçalves. *Cultura e participação nos anos sesenta*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Kotowicz, *Voices of a Nomadic Soul*.
- Perrone, Charles. *Seven Faces. Brazilian Poetry since Modernism*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- Rocha Brito, Brasil, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes et al. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- Sena, Jorge de. *Fernando Pessoa & cia. heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- Schwarz, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. En *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. “Augusto de Campos e o tempo”. En *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- Veloso, Caetano. “Circuladô de fulô” (Caetano Veloso-Haroldo de Campos). En *Circuladô de fulô*. Rio de Janeiro: Polygram, 1991.
- _____. “dias dias dias” y “O pulsar” (Augusto de Campos-Caetano Veloso). En *Caixa preta*. São Paulo: Invenções, 1975.
- _____. *A arte de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1980.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VV.AA. *Tropicália: panis et circensis*. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

2.2 Programa de 2002

Literatura Brasileña y Portuguesa

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Profesora Asociada Regular

Dra. Florencia Garramuño

Cultura y modernización en la literatura brasileña y portuguesa

1) Objetivos

Este programa se propone investigar el rol de la cultura - específicamente de la literatura- en la modernización de las sociedades portuguesa y brasileña desde los años 80 del siglo XIX hasta la década del 40 del siglo veinte. Nuestro objetivo es estudiar no sólo cómo la literatura brasileña y portuguesa registra procesos de modernización y de transformación de sus culturas y sociedades, sino fundamentalmente investigar hasta qué punto y de qué manera la literatura interviene en la producción de esa modernidad participando en la construcción de nuevos imaginarios culturales relacionados con esos cambios y transformaciones.

Nuestro objetivo es ir en contra de la reducción de los sentidos de la modernidad y de la modernización a esquemas ideológicos desarrollistas, así como contra la homogeneización del sentido de Modernismo, muy común en el Brasil, a partir de los valores, temas y lenguajes del Modernismo brasileño de la semana del 22. En ese sentido, buscamos incorporar a la reflexión sobre Modernismos y modernización un amplio espectro cultural que, aun cuando no se incluya dentro de los cánones de la vanguardia, responden y construyen procesos intrínsecos a la modernidad brasileña y portuguesa. Incorporaremos por lo tanto a la reflexión esteticista sobre el Modernismo otras dimensiones políticas, sociales, filosóficas y culturales decisivas a la manifestación y construcción de la modernidad en el Brasil y Portugal.

Comenzaremos hacia fines del siglo diecinueve estudiando la construcción de un paradigma realista como forma de criticar a la sociedad burguesa, la progresiva quiebra de ese paradigma y su desarrollo hacia la irrupción de las vanguardias hacia los años veinte del siglo veinte. Junto a la irrupción de las vanguardias estudiaremos como uno de los fenómenos

específicos de la literatura brasileña la combinación de nacionalismo y Modernismo, el rol del estado en la configuración de estas vanguardias específicamente hacia los años treinta, y nuevas formas de modernización como el desarrollo de literaturas regionalistas y la creación de un lenguaje moderno en Clarice Lispector y João Guimarães Rosa.

El objetivo fundamental del programa es, pues, proporcionar perspectivas de análisis específicas para la literatura brasileña y portuguesa centradas en la problematización de una perspectiva teórica cuyas diferentes inflexiones se investigarán a lo largo de una serie histórica de textos.

2) Contenidos y unidades temáticas.

Unidad 1. Realismo y burguesía

Modernismo, realismo y transformaciones sociales.

Joaquim Maria Machado de Assis, *Memorial de Ayres*.

José Maria Eça de Queirós, *O primo Basílio*.

Leo Bersani, *A Future for Astyanax*

Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”. En Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil*.

Raymond Williams. “¿Cuándo fue el Modernismo?”

Unidad 2. Vanguardia y nacionalismo

Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*.

Mário de Andrade, *Macunaíma*

Fernando Pessoa, *Antologia*.

Annateresa Fabris, *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.

Unidad 3. Regionalismo y modernización

Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*.
Graciliano Ramos, *Vidas secas*
Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*.
Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*
Joaquim Nabuco, “Massangana”, en *Minha formação*.

Unidad 4. Experimentalismo

Clarice Lispector, *La araña. (O Lustre)*
João Guimarães Rosa, *Primeras historias*.
Peter Bürger, La declinación del Modernismo.
Silviano Santiago, “The Course of Literary Modernity in Brazil.”. En *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 5, No. 2, 1996.
José Miguel Wisnik, “The Gay Science: Literature and Popular Music in Brazil”. En *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 5, number 2, November 1996.

3) Metodología de enseñanza

Las exposiciones teóricas suponen una lectura previa de los textos tratados en el programa. Consistirán en una exposición de una lectura de los textos tratados en clase teniendo siempre en cuenta la organización del programa, de modo de hacer clara la articulación de sus problemas y contenidos. No serán clases puramente informativas sino que desarrollarán problemas teóricos y críticos en relación a los textos del programa. Establecerán líneas de análisis comparativo de las literaturas brasileña y portuguesa a partir de los problemas teóricos organizadores del programa, de modo de repensar, a partir de textos específicos, tanto la colocación de esos textos en el canon de sus respectivas literaturas como los problemas teóricos planteados por el programa. Las clases conectarán además esos textos no sólo con sus contextos específicos de producción y sus tradiciones, sino con otras tradiciones culturales, fundamentalmente latinoamericanas y europeas.

Se proporcionarán cuadernillos con la bibliografía y los textos de difícil acceso, así como traducciones de aquellos textos que sean difíciles de conseguir en español.

4) Trabajos prácticos

Los trabajos prácticos suponen la profundización y discusión colectiva de los textos y los problemas planteados en las clases teóricas. Serán un ámbito para que los estudiantes puedan probar y contrastar hipótesis de lectura, por lo que los estudiantes deben cumplir estrictamente el cronograma de lecturas.

Se requerirá la presentación de breves trabajos escritos.

Todos los ayudantes de los trabajos prácticos manejan los textos en su idioma original y son conscientes de los problemas de traducción que pueden existir en las diferentes versiones: éstos serán mencionados en los prácticos y se idearán formas de solucionarlos.

5) Régimen de promoción

Promoción por examen final.

6) Criterios y formas de evaluación

Asistencia al 80% de las clases de trabajos prácticos.

Aprobación de un parcial con un mínimo de 4 puntos.

Aprobación de una monografía final con un mínimo de 4 puntos.

Aprobación de un examen final con un mínimo de 4 puntos.

7) Bibliografía teórica y bibliografía general

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001

Antelo, Raúl. “Nação: noções”, en *Algaravia. Discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

_____. *Na Ilha de Marapatá*. São Paulo: Hucitec, 1986.

- _____. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Universidade Federal de Ponta Grossa, 2001.
- Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Oxford: Cambridge University Press, 1996.
- Barbero, Jesús Martín. Modernidades y destiempos latinoamericanos. En Jesús Martín Barbero y Hermann Herlinghaus. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamín*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bradford Burns, E. Cultures in Conflict: The Implications of Modernization in Nineteenth-Century Latin America. En *Elites, Masses and Modernization in Latin America, 1850-1930*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- Barker, Francis, Peter Hulme and Margaret Iversen (eds.). *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- _____. "Dissemination", en *The Location of Culture*.
- Bopp, Raúl. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: S. José, 1966.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bürger. *The Decline of Modernism*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1975.
- _____. "Esquema de Machado de Assis", *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- Campos, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. En *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- Chatterjee, Partha. "Nacionalismo: un discurso derivativo?". En Alvaro Fernández Bravo, *La imaginación de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- _____. *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?* London: Zed for the United Nations University, 1986.

- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988. (Hay traducción al castellano)
- De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity", en *Blindness and Insight*.
- Foster, Hall. "The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks". En *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.
- Gorelik, Adrián. "O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização". En Wander Melo Miranda (org.), *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- Herf, Jeffrey. *El Modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories*. New York and London: Routledge, 1995.
- _____. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Jay, Martin. Scopic Regimes of Modernity. En Foster, Hall (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- _____. *Doungcast Eyes*.
- Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, Olga Taxidou. *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Melo Miranda, Wander (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- Miceli, Sérgio. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Osborne, Peter. "Modernism as a Translational Category". En *Philosophy in Cultural Theory*. London: Verso, 2000.
- _____. *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*. London: Verso, 1990.
- Rama, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985.
- _____. *La ciudad letrada*. Capítulos IV, V y VI. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rella, Franco. *Forme e pensiero del moderno*.
- Resende, Beatriz. "Brazilian Modernism: The Canonised Revolution". En Vivian Schelling, *Through the Kaleidoscope*. London: Verso, 2001.

Santiago, Silviano. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: MAC/FUNARTE, 1983.

_____. *Vale quanto pesa. Ensaaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

Schwarz, Roberto. *Sequencias brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Silva Brito, Mário da. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1958.

Simmel, Georg. The Conflict in Modern Culture. En *On Individuality and Social Forms*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971.

Souza, Eneida Maria de (org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

Spivak, Gayatri C. “Can the Subaltern Speak?”, en Cary Nelson and Lawrence Grossberg (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana & Chicago, 1988.

Süssekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui*.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. “Cenas de fundação”. En Annateresa Fabris, *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

Ventura, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Williams, Raymond. *La política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Zizek, Slavov. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

8) Bibliografía crítica

Unidad 1

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Butler, Judith. “Desire”. En Lentricchia, Frank (ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

Candido, Antonio. “O campo e a cidade”. En *Tese e Antítese*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

Eça de Queiroz, José Maria. “Carta a Teófilo Braga”. En *O Primo Basílio*.

Garramuño, Florencia. El deseo y la novela realista. *O primo Basílio* de Eça de Queirós. Ficha de cátedra.

- Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- Lukacs, Georg y otros. *Polémica sobre el realismo*.
- Pereira, Maria Antonieta. “O feminino em *O primo Basílio*”, en *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Vol. 15, N° 19, janeiro/dezembro de 1995.
- Perloff, Marjorie. Modernist Studies. En Stephen Greenblatt and Giles Gunn, *Redrawing the Boundaries*. New York: MLA, 1992.
- Santiago, Silviano. “Eça, autor de *Madame Bovary*”, en *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. “Retórica da verossimilhança” (Sobre Machado de Assis), en *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, 1976.
- Schwarz, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, 1990.

Unidad 2

- Andrade, Oswald. *Escritos antropófagos*. Traducción y edición de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera.
- _____. *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Antelo, Raúl. Prefácio. En Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990.
- Antelo, Raúl. *Na ilha de Marapatá*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- Santiago, Silviano. “A trajetória de um livro”. En *Macunaíma*. Edición de Telê Porto Ancona López (coord.). Madrid: ALLCA XX Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bopp, Raúl. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- Campos, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. En Andrade, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- Clifford, James. Histories of the Tribal and the Modern. En *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Lafetá, João Luis. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Santiago, Silviano. "O intelectual modernista revisitado". *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Schwarz, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". *Qué horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.

_____. *Vanguardia y cosmopolitismo*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.

Sena, Jorge de. *Fernando Pessoa & cia. heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.

Unidad 3

Benzaquen de Araújo, Ricardo. Rayos y truenos. Ambigüedad y exceso en la obra de Gilberto Freyre. *Prismas* N° 5, 2001.

Bosi, Alfredo. Sobre *Vidas secas*. En Roberto Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*.

_____. "Céu, inferno". En José Carlos Garbuglio et al., *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

Brayner, Sonia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Candido, Antonio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. "Os bichos do subterrâneo". En *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

Costa Lima, Luiz. A versão solar do patriarcalismo: Casa grande & senzala. En *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Garramuño, Florencia. *Casa grande & senzala*: una historia privada de la nación. *Prismas*, N° 5, 2001.

Johnson, Randal. *Literature, culture and authoritarianism in Brazil, 1930-1945*. Washington: Wilson Center Working Papers, 1985.

Lins, Álvaro. "Valores e misérias das *Vidas secas*". En Graciliano Ramos, *Vidas secas*.

Miranda, Wander Melo. *Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo e Belo Horizonte: Universidade de São Paulo e Universidade de Minas Gerais, 1992.

Santiago, Silviano. "Vale lo que pesa (La ficción brasileña modernista)." En *Escritura*, XIV, 27, enero-junio 1989.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio: Achiamé, 1984.

Unidad 4

- Almeida, Sandra Regina Goulart. “A modernidade da escrita feminina de Clarice Lispector”. En Souza, Eneida Maria (org.) 1998.
- Antelo, Raúl. “La araña”. Introducción a Clarice Lispector, *La araña*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- Campos, Haroldo. A linguagem do iauaretê. En *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Introdução a escritura de Clarice Lispector. En *Metalinguagem e outras metas*.
- Candido, Antonio. A Nova Narrativa. En *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. No raiar de Clarice Lispector. En *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- Cixous, Hélène. Extrême fidelité. Travessia 14:11-45, 1987.
- _____. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- _____. *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Finazzi-Agro, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- Galvão, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Atica, 1978.
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edición crítica de Benedito Nunes. Paris: Unesco, 1996.
- Moriconi, Italo. “La hora de la basura”. Radarlibros. Suplemento de Página12, a.3, nº 123, Buenos Aires, 12 mar 2000
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Silviano Santiago. A aula inaugural de Clarice Lispector. En Wander Melo Miranda, *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Constitución de la cátedra

Jefe de trabajos prácticos:

Dr. Gonzalo Aguilar

Ayudantes

Lic. Viviana Hemsí

Lic. María Teresa Villares

Paula Porroni

Juan Nicolás Terranova

3. Capas das edições estudadas da coleção Vereda Brasil

3.1 Capa *Escritos antropófagos*

3.2 Capa *Vidas secas*

4. Carta de Gonzalo Aguilar a Celso Lafer

Estimado Celso:

te escribo porque seguramente habrás quedado preocupado por mi último mensaje. Yo no solo quedé preocupado sino también avergonzado porque te involucré en la edición del libro de Merquior y le fallé también a un amigo como Jorge Schwarz. Como sé que sos un hombre que ha tenido una destacada participación en el mundo de la política y de la administración

pública, no quiero dejar un resquicio para que pienses que el problema viene por ese lado. Tiene que ver con eso lateralmente si se quiere. La cuestión es que se combina un error mío y la disidencia con una de las directoras de la colección. Mi error fue no haber antes consultado debidamente cómo estaba llevando a cabo la edición del libro de Merquior, del que me ocupó (solemos distribuir los títulos para ser más eficientes). El problema que aducieron en la reunión que tuvimos es que los títulos de crítica contemporánea (como el de Flora Süssekind) van sin prólogo. Aunque también adujeron razones de ‘política editorial’ (por llamarlas de alguna manera), cargaron las tintas en lo primero para poner de relieve mi error. Básicamente, había una objeción (o un miedo) en colocar tu nombre en un libro que será editado con auspicio de la embajada y como es el primer libro que editamos con este tipo de auspicios (nunca antes habíamos sido favorecidos), la idea vaga de que pueda haber alguna represalia o descontento. Yo he tratado de explicar de mil maneras de que ese sería un problema de la embajada, en todo caso, y de que nos estábamos haciendo cargo de un problema que no sabíamos ni siquiera si existía. Cuando planteaba eso, volvía la cuestión de no haber consultado todo antes debidamente.

En fin, me imagino todo lo que esta situación te puede molestar y te pido mil disculpas. Para colmo, recibí en estos días los dos libros que tan amablemente mandastes. Comencé a leer Ensayos liberales, sobre todo la presentación de Stuart Mill que se toca con un ensayo que estoy escribiendo sobre Bustos Domecq, el seudónimo (más bien habría que decir heterónimo) de Borges y Bioy. En el libro Seis problemas para don Isidro Parodi, escrito en 1942 (el mismo año de la traducción de Rocha Barros), le dedican el primer cuento a Stuart Mill, en la versión que salió en la revista Sur (posteriormente cambiaron la dedicatoria). En fin, pese a que es un libro paródico y humorístico hay varias referencias a la guerra y a la lucha por la libertad. Sabrás que en la Argentina la tradición liberal ha sido (en los últimos años) bastante más débil que en Brasil. De hecho, el término ‘liberal’ fue apropiado por sectores autoritarios, lo que es una paradoja. De todos modos, el autoritarismo está desparramado por todos los sectores, como lo demuestra el desgraciado caso del prólogo a Merquior.

Sé que a veces querer reparar un daño no hace más que agravarlo y no veo razón por la cual vos podrías confiar en mi palabra. Pero si sirve de algo, me comprometo a publicar un artículo sobre Merquior en alguna revista o periódico apenas salga el libro. Tal vez eso muestre que en mi error no hubo mala fe. Te pido nuevamente mil disculpas y espero que este hecho no impida un posible diálogo futuro.

Un saludo,

Gonzalo Aguilar.

5. Postulação para o programa da Biblioteca Nacional do Brasil para o financiamento da publicação de *Teatro*, de Bernardo de Carvalho

Oferta publicação de *Teatro* em espanhol

Editora: Ediciones Corregidor

Data estimada de publicação: dezembro de 2008

Número de exemplares: 1000

Royalties: 10% do preço de capa

Preço de capa estimado: R\$ 16 (30 pesos)

Total Royalties estimado: R\$ 1.665 (3000 pesos)

Adiantamento: R\$1000 (1.802 pesos)

Dados da Editora

Endereço:

Rodríguez Peña 452, C1020ADJ

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Argentina

Tel / Fax: 54.11 + 4374.4959 / 5000

Mail: info@corregidor.com

corregidor@corregidor.com

<http://www.corregidor.com.ar>

Corregidor tem distribuição em América Latina, Estados Unidos, Espanha, França, Alemanha e Suíça.

A editora foi criada em 1970 e publicou mais de 3000 títulos, relacionados com: poesia, ensaio, crítica literária, história do tango, literatura contemporânea, teatro contemporâneo, etc.

O Catálogo de Ediciones Corregidor conta com o patrocínio de:

- Dirección General de Assuntos Culturais da Cancelheria Argentina
- Governo da Cidade de Buenos Aires
- Legislatura da Cidade de Buenos Aires
- Academia Porteña del Lunfardo
- Academia Nacional del Tango

O Catálogo de Ediciones Corregidor tem sido declarado:

- de Interesse Cultural pela Secretaria de Cultura da Nação
- de Interesse Turístico pela Secretaria de Turismo da Nação

Entre outras muitas, possui uma coleção chamada *Vereda Brasil*.

Vereda Brasil

Director: *Florencia Garramuño / Gonzalo Aguilar / Maria Antonieta Pereira*

Ediciones Corregidor presenta su colección Vereda Brasil dedicada a autores clásicos y contemporáneos de la literatura brasileña, colocando por primera vez a disposición del público un repertorio representativo de la cultura literaria de ese país. La colección, dirigida por Maria Antonieta Pereira (Universidad Federal de Minas Gerais), Florencia Garramuño (Universidad de Buenos Aires y Universidad de San Andrés) y Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires) está destinada a llenar un vacío en el mercado editorial en lengua española y busca atender a la demanda académica de las cátedras de literatura brasileña y latinoamericana en estas áreas. Con ese objetivo, las traducciones están

acompañadas de prólogo, cronologías, notas, bibliografía, ediciones bilingües de poesía y una selección de textos críticos de especialistas en el autor tratado, brindando así un completo sistema de referencias para orientar al docente o estudiante universitario. Pero Vereda Brasil no sólo tiene en cuenta a este sector. Busca también satisfacer al lector interesado, que podrá encontrar en esta colección, que aspira a ser una biblioteca, una orientación en la prolífica producción literaria de ese país. En suma: una invitación para transitar por esta vereda desde el placer de la lectura.

El comportamiento de las musas. Ensayos sobre literatura brasileña y portuguesa 1964-1989

Jose Guilherme Merquior

En 1990, José Guilherme Merquior publicó una antología de sus ensayos a la que tituló *Crítica 1964-1989, Ensaios sobre Arte e Literatura*. Excluidos sus escritos juveniles y su extensa obra de teoría política, Merquior seleccionó más de treinta ensayos de ocho de sus diez libros dedicados a la crítica literaria o artística. Entre los diversos temas que Merquior recorre en esta selección, se destacan sus aportes sobre Rilke, la pintura renacentista, Barthes, la poesía brasileña, Musil, Cabral de Melo Neto, Goethe, Drummond de Andrade (sobre quien había escrito un libro) y T. S. Eliot. *El comportamiento de las musas (ensayos sobre literatura brasileña y portuguesa, 1964-1989)* fue realizado a partir de una selección del libro *Crítica 1964-1989* e incluye todos aquellos ensayos que versan sobre autores de lengua portuguesa. Organizados de modo cronológico, la selección da una buena idea de las preocupaciones literarias y estéticas de más de veinte años de labor crítica. En la presentación que el mismo Merquior escribió para la edición de su antología, se lee: “Mi trayecto ideológico fue pasablemente errático hasta desembocar, en los años ochenta, en la prosa cuarentona de un liberal neo-iluminista. Si desde temprano mantuve una posición constante (el rechazo de los métodos formalistas, entonces en boga), mi tabla de valores, por el contrario, cambió mucho, especialmente en lo que se refiere a la actitud frente a las premisas estéticas y culturales del Modernismo europeo, cuna de la doxa humanista de nuestro tiempo”. Estas palabras, una suerte de legado del autor, fueron escritas en 1989 en México donde Merquior era embajador de su país desde 1987 y donde había trabado relaciones con el grupo de Octavio Paz y de la revista

Vuelta. Dos años después, en 1991, con cincuenta años, Merquior moría dejando publicados más de veinte libros y siendo reconocido como una de las voces liberales más vigorosas de la cultura brasileña del fines de siglo XX.

En libertad

Santiago Silvano

En 1953, cuando se publicaron los volúmenes póstumos de *Memorias de la cárcel* de Graciliano Ramos –el mismo año de la muerte del escritor–, el libro tuvo repercusión inmediata. Años más tarde, cuando el Brasil vivía otra ola represiva –la de la dictadura militar post 1964–, un libro retomaría la obra y la lección de Graciliano Ramos dándole una forma oblicua de continuidad: *En libertad*, de Silviano Santiago, publicado en 1981 y cuya traducción llega ahora al lector en lengua española. El retroceso estratégico al pasado funciona en el libro como un recurso eficaz e inventivo del cual el autor se apropia para ampliar su testimonio de la historia contemporánea del Brasil, yendo más allá del registro inmediato de los hechos concretos mediante su contextualización en un transcurso temporal más amplio y en un espacio de configuración literaria más complejo.

Escritos antropófagos

Oswald De Andrade

Oswald de Andrade (1890-1954) fue uno de los escritores vanguardistas más importantes del siglo XX. Polémico y transgresor, en su dilatada obra se destacan las novelas, los poemarios y las piezas dramáticas pero también aquellos textos de intervención cultural, como los manifiestos vanguardistas o los artículos periodísticos. En este libro se presenta una selección de sus escritos articulada alrededor de su idea más original y fecunda: la antropofagia. La presente edición cuenta con la selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Forma parte de la colección Vereda Brasil que desde hace dos años viene presentando al público lector argentino lo mejor de la literatura brasileña con traducciones y ediciones cuidadas por especialistas en el campo.

La araña

Clarice Lispector

Clarice Lispector definió a *La araña* como “un libro triste, un libro triste que me dio un placer enorme escribir”. Publicada en 1946, esta segunda novela confirma a la excepcional narradora que ya se había anunciado en su primer libro, *Cerca del corazón salvaje*. Clarice Lispector nació en Ucrania en 1925, pero fue criada en Brasil. Murió en 1977 y dejó ocho novelas, ocho volúmenes de cuentos y cuatro libros de niños, además de innumerables crónicas periodísticas. La escritora francesa Hélène Cixous, una de las estudiosas más destacadas de su obra- dijo de Clarice: “Ella era el resultado de haber nacido dos veces en poco tiempo, una vez en un continente, nacimiento retenido durante dos meses para renacer en otro continente, nacido dos veces de un viaje lento, difícil y precipitado, para finalmente llegar a la lengua brasileña”.

Memorial de Aires

J.M. Machado de Assis

Machado de Assis nació el 21 de junio de 1839 en la ciudad de Río de Janeiro y murió en la misma ciudad el 29 de septiembre de 1908. Ya antes de su muerte era reconocido como el escritor brasileño más importante. Todavía hoy, Machado ocupa esa posición preeminente en la literatura brasileña. Sus novelas, sus cuentos, sus ensayos críticos son clásicos de la literatura universal. *Memorial de Aires*, la última novela, es una de las más enigmáticas: ¿por qué el escritor de obras tan irónicas y mordaces escribe, hacia el final de su vida, una novela en apariencia sosegada y casi optimista? ¿O el Memorial de Aires esconde una historia secreta, de desamparo y angustia?

Sátiras y otras maledicencias

Gregório De Matos

En la segunda mitad del siglo XVII, vivió en la ciudad de Bahía (Brasil), el poeta Gregório de Matos. Conocido en su época sobre todo por sus poemas satíricos, fue llamado por sus contemporáneos “Boca del Infierno”. Después del eclipsamiento de su figura que sobrevino con el período neoclásico, Gregório –sin duda el poeta barroco más importante de la Colonia– fue rescatado primero en clave romántica y después por la crítica y los lectores del siglo XX. Ingeniosa, sorprendente, divertida, intensa: así es la poesía de este bahiano que se presenta por primera vez a los lectores de habla hispana. Los ensayos que acompañan esta antología de sus poemas muestran que Gregório de Matos es, todavía hoy, nuestro contemporáneo.

Stella Manhattan

Santiago Silvano

Un narrador farsante lucha por articular una intriga pero sólo logra quebrar la comunicación, riéndose con pánico y delicia ante la ola represiva de la economía capitalista sobre el arte, y ante la influencia cultural y política de los Estados Unidos sobre América Latina. En la década del 80 era necesario colocar la literatura y las artes en la arena de las nuevas discusiones y conquistas en debate en el mundo desde los años 60. Había llegado el momento de liberar al ser humano de las microestructuras de poder y represión. A la libertad debía sucederle la liberación. La cuestión política debía ser suplantada por la sexualidad. La acción de la novela transcurre en plena dictadura militar brasileña y se desarrolla no en Brasil sino en Nueva York.

Vidas secas

Graciliano Ramos

Una familia expulsada de su tierra por la sequía y la miseria: la historia de la familia Fabiano y su peregrinaje por la supervivencia sugiere un regionalismo sin tierra, donde las extensas descripciones del paisaje son reemplazadas por el drama humano y sus repercusiones políticas. De un realismo crítico desafiante, *Vidas secas* es también una novela que reflexiona sobre el rol del escritor y de la literatura ante las miserias del mundo. Graciliano Ramos es uno

de los clásicos de la literatura brasileña, ocupando en el siglo veinte lugar comparable al de Machado de Assis en el diecinueve. Publicó novelas, cuentos, ensayos y un libro con sus memorias como preso político bajo el régimen de Getúlio Vargas en 1936.

Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta

Flora Sussekind

No es habitual que la crítica literaria reflexione con lucidez sobre la producción creativa inmediata. Tampoco lo es que, para mirar lo que está sucediendo, tenga la capacidad de establecer vínculos con las tradiciones o con otros fenómenos de largo alcance. La autora demostró manejar con igual solvencia los estudios de la historia cultural y del nacionalismo, de la crítica literaria y de los procesos tecnológicos. Los textos que presentamos aquí recopilan algunos ensayos en los que, con inteligencia punzante, Sússekind interviene en los rumbos que ha tomado la literatura brasileña después del golpe de 1964. En ellos se puede leer un modelo de intervención crítica, una ética en acción y un paradigma posible del juicio estético.

Vereda tropical. Antología del cuento brasileño

Autores varios

“Un buen cuento es un campo minado”, se lee en uno de los relatos que componen Vereda Tropical. Y esta definición, válida para cualquier cuento, resulta particularmente cierta en el caso de los quince aquí reunidos. Porque cada una de estas historias encierra una sorpresa y que seguramente impactará al lector de tal manera, que se convertirá en uno de esos hallazgos que la literatura nos reserva cada tanto. Además de piezas clásicas del género, estos textos – traducidos por primera vez al castellano- configuran una visión plural, precisa y al mismo tiempo caleidoscópica de la cultura brasileña de los últimos cien años. Como señala Maria Antonieta Pereira en su prólogo: “Conocer la literatura brasileña es conocer uno de los mecanismos más curiosos de formación de la nacionalidad en el Brasil, pues lo que se percibe

es que ambas –historia y nación- se cuestionan al mismo tiempo que se estructuran. Heredero de la ironía como estrategia narrativa, el cuento brasileño se desdobra como un discurso crítico de la realidad, volviéndose co-responsable por los cambios que se van procesando en el imaginario nacional”.

Album de retazos. Antología crítica bilingüe. Poemas, imagenes e inedito

Ana Cristina Cesar

Álbum de retazos es el resultado del trabajo con el archivo de Ana Cristina Cesar depositado en el Instituto Moreira Salles de Río de Janeiro. Presenta una edición bilingüe y crítica de toda la poesía publicada en vida por Ana Cristina Cesar, una selección de poemas publicados póstumamente en la edición de Inéditos e Dispersos realizada por Armando Freitas Filho, poemas inéditos aun en portugués, dibujos, fotografías y algunas de las cartas de Ana Cristina Cesar. Las notas críticas, la cronología, y los ensayos críticos incluidos en esta edición permiten leer los orígenes y las huellas del proceso de escritura de esta poesía, hecha con retazos de lo vivido, leído y escrito. Como señala Florencia Garramuño en la introducción: “más que texto en un sentido estático y rígido, la escritura de Ana Cristina Cesar asume hasta las últimas consecuencias la condición efímera de la experiencia”.

Leminskiana. Antología variada

Paulo Leminski

La compilación Leminskiana intenta dar cuenta de la riqueza y la heterogeneidad de la producción del poeta, novelista, ensayista y traductor curitibano Paulo Leminski, una figura clave para descifrar las transformaciones operadas en la cultura brasileña durante los años setenta y ochenta. El presente libro contiene la traducción completa de sus últimos libros de poesías, publicados póstumamente, *O ex-estranho* y *Winterverno*; su ensayo poético *Metaformose*, un viaje por el imaginario griego; ensayos dedicados al cultura brasileña y occidental y fragmentos de su mítica novela *Catatau*, traducidos por Florencia Garramuño, Roberto Echavarren y Amalia Sato. Por último, se reproducen algunos testimonios, evocaciones

poéticas y miradas críticas que intentan reflejar la singularidad y la controvertida trayectoria intelectual de Paulo Leminski.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições literárias analisadas:

ANDRADE, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Trad. Gonzalo Moisés Aguilar e Alejandra Laera. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 1993.

_____. *Escritos antropófagos*. Trad. Gonzalo Moisés Aguilar e Alejandra Laera. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Trad. Bernardo kordon. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.

_____. *Vidas secas*. Trad. Florencia Garramuño. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

Textos consultados:

AGUILAR, Gonzalo. *Informos para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latino-americana)*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispano-Americana, 1996.

_____. *Poesía Concreta: Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

_____. *Otros mundos. Um ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.

ALTAMIRANO, SARLO, Carlos, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1976.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Os dentes do dragão (entrevistas)*. São Paulo: Globo 1990.

_____. *Obras escogidas*. Caracas: Ayacucho. 1985.

ANTELO, Raúl. *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*. Pittsburgh: Série críticas, 2001.

ARDAO Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América-latina*. Consejo Nacional de la Literatura, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos: Caracas, 1980.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. Companhia das Letras, São Paulo: 1999.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

_____. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DE HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria*. Rosário, Beatriz Viterbo: 2010.

DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Rio de Janeiro: Estação liberdade, 2001.

_____. *O olhar da universidade*. Rio de Janeiro: Estação liberdade: 1999.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

_____. *Mal de Archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. de Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackweel, 1990.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ECO, Umberto (org.) *Sociología contra Psicoanálisis* (Segundo Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura). Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

FLUSSER, Vilém. *A tradução na sociedade pós-histórica*. Tradução: Cláudia Santana Martins, São Paulo: Humanitas, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Microfísica do poder*. Org. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías Culturales*. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.

_____. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

_____. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GENETTE, Gerard. *Os paratextos editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GLEDSON, John, *Machado de Assis: ficção e história*. Paz e terra. Rio de Janeiro: 1986.

HENDEL, Richard, *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. A theory os aesthetic response. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

KANT, Immanuel, *A Metafísica dos costumes*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2003.

LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

LAFETÁ, João Luis. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MAIA, Pedro Moacir. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MELOT, Michel. *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

MIO SALLA, Thiago Garranchos. *Textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

MIRANDA, Wander Melo. *Crítica e coleção*. São Paulo: Humanitas, 2011.

MOLLOY, Silvia. *La difusión de la literatura hispanoamericana en França en el siglo XX*. Trad. de Maya González Roux. Buenos Aires: Katatay, 2014.

- MOSER, Benjamín. *Why This Word. A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press, 2009.
- MUDROVCIC, María Eugenia. *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2010.
- ORTIZ, Oscar Rodriguez. 2004: *30 años de Biblioteca Ayacucho*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- PEDROSA, Celia. *Subjetividades em devir: estudo de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PERICÃO, Maria da Graça; FARIA, Maria Isabel. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Vira e mexe: nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- _____. *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Diversos autores. Org. de Ángel Rama. Ciudad de México: Folios Ediciones, 1984.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- RICOUER, Paul. *Sobre tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. La nueva novela latinoamericana. In: *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Instituto Cervantes, 1968.
- SANTIAGO, Silviano. *Caderno de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos aires: Editora Argentina, 2004.

_____. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. In: *Revista Crítica Cultural*, nº15, pp. 32-38, 1997. In: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/sarl.pdf>. Último acesso em 05 de set. de 2008.

_____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHÜCKING, Levin L. *El gusto literario*. Trad. de Adrian Schücking. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SCHAWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20 (Oliverio Gironde e Oswald de Andrade)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *Las vanguardias latinoamericanas*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1991.

SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, tradução: José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil*. Buenos Aires: Bibliós, 2001.

SULLÀ, Enric. *El canon literario*, diversos autores. Madrid: Arco libros, 1998.

SÜSSEKIND, Flora, *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Edições argentinas de literatura brasileira consultadas:

ABREU, Caio Fernando. *Dónde andaré Dulce Veiga*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *Frutillas mohosas*. Trad. de Graciela Ferraris. Rosário: Beatriz Viterbo, 2010.

_____. *Pequeñas epifanías*. Trad. de Graciela Ferraris. Rosário: Beatriz Viterbo, 2009.

ALENCAR, José de. *Ubirajara: Leyenda tupí*. Trad. Gonzalo Aguilar y Mario Cámara. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009.

ALMINO, João. *Las cinco estaciones del amor*. Trad. de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009.

AMADO, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. *Tienda de los milagros*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

- AMARAL, Nilza. *El florista*. Madrid: Domavverso, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvariada*. Trad. de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez. Rosário: Beatriz Viterbo, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Trad. de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001. (Colección Vereda Brasil).
- ANTONIO, João. *Malagueta, Perus y Bacanazo*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- ASSIS, Machado de. *Memorial del Aires*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. (Colección Vereda Brasil)
- _____. *Padre contra madre*. Trad. de Pablo Rocca. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Buenos Aires: Editorial TséTsé, 2002.
- _____. *Monodrama*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.
- _____. *Monodrama*. Trad. de Aníbal Cristobo. Barcelona: Kriller71, 2015.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrella de la vida entera*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- BARRETO, Lima. *El cementerio de los vivos*. Trad. de Víctor David López y Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2013.
- _____. *Los bruzundangas*. Trad. de Ezequiel Bajder. Buenos Aires: Vestales, 2008.
- _____. *El triste fin de Policarpo Quaresma*. Buenos Aires: Mardulce editorial, 2012.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galilea*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- BUENO, Wilson. *Lluviosos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.
- _____. *Mar paraguayo*. Buenos Aires: Editorial TséTsé, 2005.
- Buenos Aires: El cuenco de plata, _____.
- BUZZO, E.; DOMENECK, R.; FREITAS, A.; TERRON, J. *Cuatro poetas recientes del Brasil*. Trad. de Cristian Di Nápoli. Buenos Aires: Black y Vermelho, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Brasil transamericano*. Trad. de Amalia Sato. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- _____. *El ángel izquierdo de la poesía*. Trad. de Arturo Carrera, Daniel G. Helder, Roberto Echavarren, Reinaldo Jiménez y Andrés Sánchez Robayna. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.

- CARRASCOZA, João Anzanello. *El volumen del silencio*. Trad. de Lola Núñez Flores. Tenerife: Baile del sol, 2011.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. Trad. de Diana Klinger y Luciana Di Leone. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009.
- _____. Trad. de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Álbum de retazos Antología crítica bilingüe*. Trad. de Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006. (Colección Vereda Brasil).
- COELHO, Paulo. *La bruja de Portobello*. Buenos Aires: Plaenta, 2006.
- _____. *El zahir*. Buenos Aires: Planeta, 2005.
- _____. *Manual del guerrero de la luz*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- CUENCA, João Paulo. *El único final feliz para una historia de amor es un accidente*. Trad. de Martín Caamaño. Madrid: Lengua de Trapo, 2012.
- CUNHA, Euclides da. *Los sertones-Campaña de Canudos*. Org. de Florencia Garramuño. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2003.
- DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Editora, 2006.
- DIVERSOS AUTORES. *Terriblemente felices*. Trad. de Cristian Di Nápoli. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- _____. *90-00 Cuentos brasileños contemporáneos*. Edit. de Nelson de Oliveira y Maria Alzira Brum Lemos. Universidad Veracruzana.
- _____. *El Brasil de los 70: la poesía marginal*. Poemas de Roberto Piva, Wally Salomon, Chacal y Cacaso. Selección, prólogo y traducciones de Diana Klinger. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.
- _____. *Puentes-Pontes*, primera antología bilingüe de poesía argentina y brasileña contemporánea. Buenos Aires: FCE, 2003.
- _____. *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*. Edición y traducción de Aileen El-Kadi y Diego Fonseca. Alfaguara USA, Doral.¹³
- _____. *Vereda tropical, antología del cuento brasileño*. Trad. de Beatriz Colombi et al. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005. (Colección Verda Brasil).

¹³ Entre outros textos latinoamericanos incluem-se crônicas de João Paulo Cuenca, André de Leones e Carola Saavedra.

- FERRÉZ, *Manual práctico del odio*. Trad. de Lucía Tennina. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.
- FILHO, Armando Freitas. *Entre cielo y suelo*. Trad. de Teresa Arijón y Camila do Valle. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010.
- FUEGO, Andréa del. *Los Malaquías*. Trad. de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- GALERA, Daniel. *Manos de caballo*. Trad. de Rosário Hubert. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- GUIMARÃES, Carla. *Últimos días de Carnaval*. Trad. de Víctor David López y Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2013.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sucio/En el vértigo del día*. Trad. de Alfredo Fressia, Mario Cámara y Paloma Vidal. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.
- HATOUM, Milton. *Dos hermanos*. Trad. de Adriana Kanzepolsky. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- _____. *La ciudad aislada*. Trad. de Adriana Kanzepolsky. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- _____. *Relato de un cierto Oriente*. Trad. de Adriana Kanzepolsky. Rosário: Beatriz Viterbo, 2006.
- JÚNIOR, Otávio. *Biblioteca favela*. Trad. de Víctor David López y Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2012.
- KOUGHT, Vivien. *Durante la noche-Poemas inéditos*. Trad. de Mariana Mariasch. Buenos Aires: Siesta, 2006.
- LEMINSKI, Paulo Leminski. *Leminskiana: Antología variada*. Trad. de Mario Cámara. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005. (Colección Vereda Brasil).
- LISBOA, Adriana. *Azul Cuervo*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Agua viva*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *Descubrimientos*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- _____. *Felicidad clandestina*. Trad. de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).

- _____. *La araña*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010. (Colección Vereda Brasil)
- _____. *La hora de la Estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010. (Colección Vereda Brasil)
- _____. *La pasión según G.H.* Trad. de Mario Cámara. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *Para no olvidar*. Trad. de Edgar Stanko. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *Un Soplo de Vida*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010. (Colección Vereda Brasil)
- _____. *Dónde estuviste de noche*. Trad. de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012.
- _____. *El vía crucis del cuerpo*. Trad. de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.
- _____. *La legión extranjera*. Trad. de Paloma Vidal. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.
- _____. *Lazos de familia*. Trad. de Mario Cámara y Edgardo Russo. Buenos Aires: El cuenco de plata. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *Revelación de un mundo*. Trad. de Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. de Rosario Hubert. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.
- MACHADO, Dyonélio. *El día de las ratas*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- MARTINS, Altair. *La pared en la oscuridad*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- MATOS, Gregório de. *Sátiras y otras maledicencias*. Trad. de Gonzalo Aguilar y Juan Terranova. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001. (Colección Vereda Brasil).
- MATTOSO, Glauco. *Delírios Líridos. Antología de poemas*. Trad. de Mario Cámara. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.
- MAUTNER, Jorge. *Susi*. Trad. de Cristian Di Nápoli. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, Buenos Aires, 2006.

- MERQUIOR, Guilherme. *El comportamiento de las Musas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005. (Colección Vereda Brasil).
- MIRANDA, Antônio. *San Fernando de Beira Mar*. Trad. de Ricardo Ruiz. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.
- NAZARIAN, Santiago. *Masticando humanos*. Trad. de Víctor David López y Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2013.
- NETO, João Cabral de Melo. *El perro sin plumas*. Trad. de Raúl Santana. Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *A cielo abierto*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- _____. *Bandoleros*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- _____. *Harmada*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- _____. *Lord*. Trad. de Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- RAMOS, Graciliano. *Infancia*. Trad. de Florencia Garramuño. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- _____. *Vidas secas*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001. (Colección Vereda Brasil).
- RIO, João do. *El alma encantadora de las calles*. Trad. de Víctor David López y Aline Pereira da Encarnação. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. *La vida tal cuales (Vol. 1)*. Trad. de Cristian Di Nápoli. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- _____. *Sagarana*. Trad. de Adriana Toledo de Almeida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- RUAS, Tabajara. *La región sumergida*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- RUFFATO, Luiz. *El mundo enemigo*. Trad. de María Cristina Hernández Escobar. Ciudad de México: Elephas, 2012.
- _____. *Ellos eran muchos caballos*. Trad. de Mario Cámara. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- _____. *Estuve en Lisboa y me acordé de ti*. Trad. de Mario Cámara. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

- _____. *Mamma, son tanto felice*. Trad. de María Cristina Hernández Escobar. Ciudad de México: Editorial Elephas, 2011.
- SABINO, Mario. *El día que maté a mi padre*. Trad. de Mónica Ploese. Buenos Aires: Del nuevo extremo, 2007.
- SANCHEZ NETO, Miguel. *Un amor anarquista*. Trad. de Diana Klinger. Rosário: Beatriz Viterbo, 2006.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Un crimen delicado*. Trad. de César Aira. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- _____. *El monstruo*. Trad. de César Aira. Rosário: Beatriz Viterbo, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Las raíces y el laberinto de América Latina*. Trad. de Mónica González García. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2013.
- _____. *Stella Manhattan*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004. (Colección Vereda Brasil).
- _____. *En libertad*. Trad. de Graciela Ravetti. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003. (Colección Vereda Brasil).
- SISCAR, Marcos. *No se dice*. Buenos Aires: Editorial TséTsé, 2003.
- SURFISTINHA, Bruna. *El dulce veneno del escorpión*. Trad. de Mario Gallicchio. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *Vidrieras astilladas*. Trad. de María Teresa Villares. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003. (Colección Vereda Brasil).
- TEZZA, Cristovão. *El hijo eterno*. Trad. de María Teresa Atrián Pineda. Ciudad de México: Elephas, 2012.
- VALLE, Camila do. *Robé y me tragué un collar de perlas*. Trad. de Cecilia Pavón. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Editora, 2006.
- _____. *Mecánica de la distracción*. Trad. de Cecilia Pavón. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Editora, 2006.
- VIDAL, Paloma. *Más al sur*. Trad. de Paloma Vidal. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- ZARVOS, Guilherme. *Morir*. Trad. de Cecilia Pavón. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.

Sites consultados:

http://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Frankfurt/pt-br/file/FeiraLivro2012_EventosBrasileiros.pdf
<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/editalProgramadeResiddetradutores.pdf>
<http://www.dw.de/brasil-apresenta-milion%C3%A1rio-programa-de-tradu%C3%A7%C3%B5es-na-feira-de-frankfurt/a-15457264>
<http://www.companhiadasletras.com.br/busca.php>
<http://editora.cosacnaify.com.br/Loja/>
http://www.corregidor.com/?page_id=2
<http://www.adrianahidalgo.com/web/catalogo/>