UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Valteir Benedito Vaz

“CONVERSA DE BOIS”, de João Guimarães Rosa:

uma leitura à luz da poética do próprio autor

(Versão Revisada)

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

“CONVERSA DE BOIS”, de João Guimarães Rosa:

uma leitura à luz da poética do próprio autor

Valteir Benedito Vaz

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo

2012

Para Jandira Vaz, minha mãe.

Agradecimentos

O meu mais sincero agradecimento à minha orientadora, Prof.^a D.^a Aurora Fornoni Bernardini, pela paciência, competência e benevolência.

Às Professoras Doutoras Arlete Cavaliere e Celeste Ribeiro de Sousa, pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.

A Ana Lúcia Branco, exemplo de esforço e dedicação.

Ao casal Gabriel Borges e Marilene Mendonça, pelo começo.

A Thais Skaff, pelos tantos livros emprestados.

Ao casal José Sebastião Borges e Paulina Fritz, pela acolhida de 5 anos em seu lar.

A todos os meus professores do Curso de Letras da Fundação Santo André.

Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. É nos detalhes, aparentemente sem importância que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade.

(Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 04/11/1964).

Resumo

O objetivo deste trabalho, num primeiro momento, foi extrair das 65 cartas que João Guimarães Rosa remeteu à sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís, durante a tradução de *Sagarana*, as linhas gerais que configuram sua poética. Um breve panorama da gênese e da recepção deste livro, seguidos pelos comentários às mencionadas cartas, abriu nossa pesquisa. Depois disso realizamos uma análise do conto “Conversa de bois”, oitava narrativa de *Sagarana*, enriquecida pelas declarações do escritor na referida correspondência em torno do seu processo de criação. Para complementar a análise e esclarecer certas questões relativas à técnica compositiva do autor não tratadas especificamente em sua “poética”, recorreremos a alguns conceitos-chave de pensadores de diferentes tradições que, embora desenvolvidos em épocas distintas, encontram seu lugar nesse estudo do universo heteróclito criado por JGR. Uma atenção especial foi dada ao Formalismo Russo (Roman Jakobson (1896-1982), Viktor Chklóvski (1896-1984), Iuri Tyniánov (1894-1943) e Ossip Brik (1888-1945)) cujos preceitos – muitos deles em consonância com a poética rosiana – foram uma referência válida para a metodologia de nossa análise.

Palavras-chave: *Sagarana*; “Conversa de bois”; Guimarães Rosa; Harriet de Onís; “poética rosiana”; Formalismo Russo.

Abstract

The first, aim of this work was to draw the general lines that establish João Guimarães Rosa's poetics from the 65 letters the author sent to his translator Harriet de Onís, during her English translation of *Sagarana* whose brief genetic and receptive panorama, together with Rosa's epistolary remarks, open our research. After that, we performed an analysis of the short story "Conversa de bois", *Sagarana*'s eighth narrative, taking into consideration the mentioned writer's informations about his creative process. To enlighten the analysis and clarify certain questions related to the author's compositional technique, we made use of some key-concepts of thinkers from different traditions, which, in spite of belonging to different periods, found their place in this work about the heteroclitite universe created by JGR. A special attention was given to Russian Formalism (Roman Jakobson (1896-1982), Viktor Chklóvski (1896-1984), Iuri Tyniánov (1894-1943) e Ossip Brik (1888-1945)) whose precepts – many of them in consonance with Rosa's poetics – were a valid reference for the methodology of our analysis.

Keywords: *Sagarana*; "Conversa de bois"; Guimarães Rosa; Harriet de Onís; Rosa's poetics; Russian Formalism.

ÍNDICE

Introdução	08
1. Sagarana: breve balanço crítico-genético	12
1.1. A questão do regionalismo	24
2. A poética de Guimarães Rosa segundo a correspondência com sua tradutora Harriet de Onís	28
2.1. Comentários gerais	
2.2. Harriet de Onís	31
2.3. Cartas para uma poética	39
2.4. A poética rosiana segundo suas cartas à tradutora HO	43
2.5. JGR e Chklóvski: poéticas do estranhamento	50
3. “Conversa de bois” de JGR: uma leitura à luz da poética do próprio autor	55
3.1. Marcas da oralidade	59
3.1.1. Ecos de folclore	59
3.2. O plano fantástico: “O boi vê o homem”	67
3.2.1. A epígrafe	70
3.2.2. As onomatopeias como forma de linguagem infantil	81
3.3. O plano objetivo: de porcelana a vulcão ou de uma ave como alegoria do ciúme e prefiguração de morte	90
3.3.1. O conceito de “figura” segundo Auerbach	97
3.3.2. O sonho de Tiãozinho: condensação e deslocamento	102
3.4. Considerações finais	109
Anexo: Trechos selecionados da correspondência de JGR e HO	112
Referências bibliográficas	120

INTRODUÇÃO

Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada escritor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente cumprir sua missão. Estes jovens tolos que declaram abertamente que não se trata mais da língua, que apenas o conteúdo tem valor, são pobres coitados dignos de pena. (Rosa, 1991: 83)

O presente trabalho consiste em três partes, com uma interdependência maior entre a segunda e a terceira. Na primeira, procuramos traçar um breve panorama da recepção crítica de *Sagarana*, recorrendo a outras tantas leituras já realizadas desta obra por uma série de estudiosos, bem como evidenciamos algumas particularidades de sua gênese. A segunda parte tem como *corpus* as 65 cartas que o escritor mineiro João Guimarães Rosa endereçou a Harriet de Onís¹, sua tradutora para o inglês, entre 1958 e 1966. A correspondência, entretanto, não será abordada em sua totalidade: dela serão focalizadas somente as cartas de autoria de JGR. Pode-se dizer, de modo geral, que tais cartas giram em torno de dois eixos temáticos: ou estão voltadas para a definição de termos e expressões desconhecidos pela tradutora ou para a elaboração de um “esboço” das concepções estéticas do próprio autor. Interessou-nos, particularmente, este último aspecto.

¹ A partir daqui usaremos as formas abreviadas JGR e HO para designar nos nomes próprios, João Guimarães Rosa e Harriet de Onís, respectivamente.

À medida que foi desenrolando a correspondência entre autor e sua tradutora, JGR foi entremeando, em longos comentários às extensas listas de palavras que definia cuidadosamente para HO, algumas reflexões pessoais acerca do seu processo de criação. A atitude se mostrou muito recorrente e JGR acabou expondo, de maneira bastante detalhada, *omodus operandi* de sua poética. Desta maneira pareceu-nos convidativo adentrarmos, conforme expressão de Ricardo Piglia, no “laboratório do escritor”, para daí extrairmos as linhas gerais que configuram sua prática compositiva.

Não está, entretanto, entre nossos objetivos, no que se refere ao estudo dessas cartas, saber se a tradutora correspondeu ou não aos anseios do autor. Também não abordaremos questões referentes à tradução em si.

Contudo, na parte referente à correspondência, realizamos uma breve introdução com alguns dados biográficos da tradutora e com outros referentes à ambiência que possibilitou o surgimento de tal epistolário, para melhor localizar o leitor.

Algumas palavras deverão ser ditas para justificar a escolha deste epistolário. À parte o fato de ainda não ter sido publicado (nós o pesquisamos no acervo do IEB-USP²), segundo uma observação de Sandra Vasconcelos, HO “parece ter sido”, dentre os tradutores de Rosa, “a mais desarmada para o empreendimento, uma vez que carecia dos diversos saberes (linguísticos, históricos, culturais, psicológicos) de que o tradutor necessita para enfrentar o desafio de transpor um texto de uma língua para outra.” (Vasconcelos, 2010: 154) Justamente por isso, a tradução de *Sagarana* por HO foi a que

²O acervo de JGR pertence, atualmente, ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, localizado à Av. prof. Mello Moraes, travessa 8, nº 140, Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, São Paulo, Butantã, SP. A localização da correspondência entre JGR e HO está disposta da seguinte maneira no catálogo eletrônico do IEB: Acervo: João Guimarães Rosa/ Código de ref. JGR-CT-04,53/Unidade de Armazenamento: caixa 017 [Antiga CT – Cx. 04] (Sala 1)/ Posição no Quadro de Arranjo: Correspondência > correspondência com tradutores/Gênero documental: Textual/ Espécie: Carta/ Título: s.t./ Técnica de Registro: Datilografado/ Idioma: Português/ Remetente: João Guimarães Rosa/ Destinatário: Harriet de Onís.

mais exigiu de JGR, no sentido de solicitar explicações e amudamentos sobre as configurações de sua obra. Por outro lado, não podemos deixar de mencionar a preocupação particular do ficcionista com a tradução desta obra para o inglês. Pois, na sua visão, uma vez que se tratava da primeira versão de *Sagarana* para outro idioma, deveria ser ela particularmente adequada, caso contrário acabaria falseando sua recepção pelo mundo. Ciente disso, JGR desceu às filigranas em suas explicações, delas traçando um verdadeiro roteiro, tecendo diversos comentários de ordem “teórica” a respeito da própria prática literária. JGR queria instigar a tradutora a fazer em inglês algo que tivesse a mesma vitalidade do texto original. Isso, obviamente, contribuiu para fazer desta a correspondência mais extensa e a mais rica em detalhes entre todas as mantidas pelo ficcionista mineiro com seus diversos tradutores. São, no total, 123, o que supera em 43 missivas a segunda colocada, a mantida com Curt Meyer-Clason, seu tradutor para o alemão.

Quisemos nos deter particularmente naqueles momentos em que se faz notar um JGR teórico (crítico) de sua própria criação para, a partir disso, estabelecermos as linhas mestras que configuram sua poética.

Pela necessidade de retornar mais de uma vez às cartas do autor durante nossa exposição, revelou-se como solução mais prática a criação de um anexo. Extraímos, portanto, do epistolário os fragmentos nos quais estão melhor delineados os princípios da “poética rosiana”. Todos os trechos que não foram citados no corpo do trabalho mas são ilustrativos das ideias poéticas do autor foram deslocados para este anexo. No cabeçalho de cada um desses excertos encontra-se a data da missiva redigida pelo escritor. A ortografia das cartas foi atualizada de acordo com as normas vigentes. Os espaçamentos de pontuação, por constituir uma particularidade da escrita do escritor –

espaços duplos depois de ponto, espaço antes de ponto de exclamação e interrogação, dois pontos e ponto-e-vírgula –, foram mantidos.

Na terceira parte, empreendemos uma análise do conto “Conversa de bois”, de *Sagarana*, valendo-nos, sempre que possível, das observações de JGR estabelecidas no segundo capítulo. A escolha do conto, a nosso ver, deixa entrever na sua tessitura formal um dos momentos áureos da materialização da concepção estética do autor. E, por outro lado, sendo já vasta a fortuna crítica de JGR, chamou-nos a atenção a pequena quantidade de estudos dedicados a esta narrativa.

Dentre as várias perspectivas teóricas que orientaram nossa análise as desenvolvidas pelos teóricos do Formalismo Russo foram-nos particularmente úteis. Esta escola, além de apresentar um curioso paralelo com a própria poética do escritor, também nos forneceu aparato metodológico bastante satisfatório para a abordagem da prosa rosiana. Isso permitiu-nos revisitar autores como Roman Jakobson, Viktor Chklóvski, Iuri Tyniánov e Ossip Brik cujos conceitos utilizamos em nossa análise.

CAPÍTULO 1

SAGARANA: BREVE BALANÇO CRÍTICO-GENÉTICO

Em uma passagem de *Fábulas de identidade*, o crítico canadense, Northrop Frye mencionou ironicamente um tipo de “mexerico literário” que leva a reputação dos escritores a subir e descer, fazendo suas obras se comportarem como ações de uma bolsa de valores imaginária: “O rico investidor Eliot, depois de promover o *dumping* de Milton no mercado, agora o está comprando novamente; Donne provavelmente atingiu seu máximo e começará a cair; Tennyson pode sofrer um ligeiro abalo, mas as ações de Shelley ainda estão em baixa.” (Frye, 2000: p.15). Em sintonia com a analogia estabelecida por Frye, poderíamos afirmar que as ações do escritor mineiro JGR permanecem, desde sua estreia oficial em 1946, em constante alta. Sirvam de exemplo os números apresentados por Willi Bolle, em *Grandesertão.br*. Segundo esse crítico, somente sobre *Grande sertão: veredas* estimava-se, ainda em 1999, a existência de “aproximadamente 1.300 trabalhos e 2.500 títulos para a obra inteira de JGR.” (Bolle, 2007:19). Passados mais de doze anos da realização da pesquisa os números certamente nos impressionariam novamente.

Segundo João Adolfo Hansen, em *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, esse fato, em certa medida, explica-se pelo caráter heteróclito da obra de JGR, que implica os diferentes efeitos produzidos por ela sobre leitores e críticos:

Todo o *GS:V* é máquina heteróclita de produção de efeitos de essências e reminiscências: como máquina, suas partes diferentes – encaixes, polias, engrenagens, motor – são artificiosíssimas em seu maneirismo, i. é, funcionam bem, e isso significa: não funcionam, fazem que outros funcionem, transmitem, engatam outras experimentações imaginárias: platonismo da mímese, livro de sociologia, exemplificação psicanalítica, estudo gramatical e linguístico, análise estrutural e análise estruturalista, ilustração semiótica, ajustes de conta com a verdade do realismo socialista, cantigas de comover de amigos (*sic*), declaração de amor e ódio, filme, romance fluvial sem fim joyceano, partilhas acadêmicas, assunção vanguardista – proliferação dos objetos que, em torno e a partir dele, sobredeterminam a recepção de sua sobredeterminação de máquina singular, remetendo o leitor incerto a um e outro significado o que nele se joga como humor do homônimo, tema deslizante na hipérbole, que é. (Hansen, 2000:22)

A existência de tantas diferentes abordagens críticas de JGR parece ter entre suas razões o teor concentrado de ambiguidade contido na obra do escritor. Dentre as definições do que vem a ser um clássico literário, estabelecidas pelo crítico e escritor italiano, Ítalo Calvino, encontra-se a seguinte: “8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe.” (Calvino, 2007:12)

Heloisa Starling, a propósito de *Grande sertão: veredas*³, disse algo análogo. Segundo suas concepções, tudo que nesse romance se busca, nele se encontra: o botânico, o ecologista, o sociólogo, o historiador, o filósofo, etc., todos os profissionais serão contemplados em algum momento da obra, encontrando nela as marcas vivas de seu ofício.

³ Esta citação se refere ao pronunciamento de Heloisa Starling feito para a Série Mestres da Literatura (Guimarães Rosa) do Ministério da Educação. Disponível para download no site www.dominiopublico.gov.br. Também pode ser acessado a partir do link: <http://www.youtube.com/watch?v=fh25aVz6RM>.

Nesse sentido, vale lembrar que dentre essa “nuvem de discursos críticos” há aqueles que, mais próximos às declarações do próprio JGR, como veremos, estudam os seus textos dispensando particular atenção à configuração do material linguístico. Essa perspectiva crítica está interessada nas questões concernentes à linguagem e, de uma maneira geral, nos procedimentos da construção textual “que fazem de uma determinada obra”, dirá Jakobson, “uma obra literária”. Conforme é sabido, estes críticos reconhecem no laborioso trabalho de tessitura formal, na predileção do autor para certos procedimentos compositivos, a marca maior de seu feito artístico.

JGR criou uma linguagem inovadora, com uma “alta taxa de informação estética” (Lótman, 2011: 101), marcada pelo uso de um léxico heteróclito no qual vigoram neologismos, vocábulos oriundos de outros idiomas, arcaísmos, termos indígenas e regionais. Isso, feito com o intuito de enriquecer sua própria língua e de tornar única a sua expressão. Numa entrevista concebida ao jornalista e estudioso alemão de literatura latino-americana, Günther Lorenz, JGR faz a seguinte declaração:

Aprendi algumas línguas apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. Quem quiser entender corretamente Kierkegaard tem de aprender o dinamarquês; do contrário, nem a melhor tradução o ajudaria. (Rosa, 2001: 87)

Essa riqueza do texto rosiano é – certamente – a responsável pela pluralidade de interpretações que caracteriza sua fortuna crítica. Seus textos são, quase sempre, conforme conceito de Umberto Eco, “abertos” e comportam uma espécie de “semiose ilimitada”⁴. Isso, obviamente, não leva a afirmar que sua interpretação não seja ela

⁴ Sobre esse conceito, tornamos nossas as palavras de Umberto Eco: “A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica dos nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo

regida por critérios interpretativos. Porém, não se trata de submetermos o texto rosiano àquilo que os nossos mais incontrolláveis impulsos nos sugerirem. Nosso interesse pela obra do autor “nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito” na prática interpretativa.

Dentro desta vasta abertura interpretativa gerada pela obra de JGR, existe a possibilidade de traçar algumas vigas mestras. Tornou-se admissível, por exemplo, dividir sua recepção crítica em pelo menos⁵ três direções bem definidas. Heloisa Starling, na introdução do seu livro *Lembranças do Brasil*, monografia dedicada às questões sócio-políticas representadas no romance do escritor, afirma ser possível examinar a fortuna crítica de JGR a partir de três “matrizes temáticas”. Segundo ela,

se por outro lado, desde o impacto da publicação de *Sagarana* não cessa de crescer a fortuna crítica, apontando, particularmente, para o sentido de ruptura que a obra de Guimarães Rosa, introduziu no próprio *corpus* da tradição literária brasileira, por outro lado, essa mesma fortuna crítica cresce, de maneira hegemônica, centrada em torno de três grandes matrizes temáticas: uma, preocupada em explorar as potencialidades introduzidas pelo autor no sistema linguístico e na estrutura da narrativa da ficção brasileira; a outra, interessada em reconhecer os elementos constitutivos de uma interpretação histórica e sociológica dessa narrativa; a última, dedicada a identificar os sinais e os símbolos definidores de uma suposta origem esotérica e metafísica da própria obra de Guimarães Rosa. (Starling, 1999:

14)

aquilo que nossos mais incontrolláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto.” (Eco, 2003: 12)

⁵ Dizemos “em pelo menos” por que alguns chegam a dividi-la em até cinco eixos temáticos. É o caso de Willi Bolle, em *Grandesertão.br*. Para ele, a crítica da obra do autor está separada nas seguintes frentes: linguísticas e estilísticas; análise de estrutura ou composição e gênero; crítica genética; estudos onomásticos; interpretações esotéricas e, por último, estudos relacionados às pesquisas sociológicas, históricas e políticas.

Talvez o exemplo mais conhecido de uma segmentação rígida entre posições interpretativas suscitadas por uma obra de JGR seja aquele envolvendo *Sagarana*, livro de estreia do autor, em 1946, do qual doravante nos ocuparemos. Na conhecida polêmica em que se envolveram Graciliano Ramos e Marques Rebelo, quando participavam de um júri que negou à JGR o primeiro lugar, num concurso de contos, idealizados pela Livraria José Olympio. Para compreendermos o motivo de tal disputa torna-se necessário remontarmos à gênese de *Sagarana*.

No ano de 1938, JGR, usando a alcunha de Viator, inscreveu *Sagarana* com o nome genérico de *Contos*, ao Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio. *Contos*⁶ é a primeira versão de *Sagarana* de que se tem notícia. Mas, o livro não arrebatou o prêmio; dentre os 58 participantes, conquistou o segundo lugar. A primeira colocação fora atribuída ao romance *Maria Perigosa* do alagoano Luis Jardim que obteve três dos votos de uma comissão julgadora⁷ de cinco membros. Hoje, o livro premiado praticamente não chega a figurar nem mesmo nos manuais de Literatura Brasileira.

A controvérsia entre Graciliano Ramos e Marques Rebelo se deu pelo fato do último defender o primeiro lugar para Viator, enquanto o primeiro era de opinião contrária, preferia atribuí-lo a Luís Jardim. O autor de *Vidas secas* acabou liderando o

⁶ Em *Escritura de Sagarana* (2003: 27) a pesquisadora Sônia van Dijck Lima, estabeleceu de maneira cronológica um dossiê genético de *Sagarana* da seguinte maneira:

Contos (/1937/) – documento desconhecido/**Sezão** (/1937/) – encadernado em couro vermelho/**Sezão** (/1937/) – encadernado em couro preto/**Originais em folhas soltas** (sem data)/**Originais da 1ª edição** – documento desconhecido/**1ª edição** (1946)/**Originais da 2ª edição** – documento desconhecido/**2ª edição** (1946)/**Originais da 3ª edição** – documento desconhecido/**3ª edição, revista** (1951)/**Originais da 4ª edição** (1955)/**4ª edição, versão definitiva** (1956)/**Originais da 5ª edição** (1957)/**Provas da 5ª edição** (/1957-1958/)/**SAGARANA**, 5ª edição, retocada, forma definitiva (1958) (texto tomado como referente).

⁷ Constituíam membros da comissão julgadora: Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Prudente de Moraes Neto, Dias da Costa e Peregrino Junior. Guimarães Rosa recebeu os votos de Marques Rebelo e de Prudente de Moraes Neto; enquanto Luís Jardim contou com os de Graciliano Ramos e Dias da Costa. O voto de desempate coube a Peregrino Junior, que se somou aos dois últimos. Tempos depois, em 1967, Marques Rebelo prestando homenagem póstuma ao escritor mineiro, morto neste mesmo ano, reconheceu seu erro e a genialidade de JGR, num discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras.

júri, e seu candidato levou mesmo prêmio, cabendo o voto de desempate a Peregrino Júnior. Marques Rebelo, que liderava o grupo que preferia Viator, recusou-se a assinar a ata final da votação e escreveu, como protesto, “linhas ácidas nos jornais”. (Rebelo, citado por Galvão, 2008: 170) Em 1967, quando de seu pronunciamento na Academia Brasileira de Letras, em uma homenagem póstuma a JGR, recobrou o fato e disse ter rompido relações com Graciliano Ramos por causa da premiação. Tempos depois, quando *Sagarana* foi lançado com extremo sucesso, foi o próprio Graciliano Ramos a se reconsiderar e a fazer elogios a JGR:

Esse doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista – movimentar, por exemplo, uma boiada com vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor, alarga-se talvez um pouco nas descrições. Se isto é defeito, confesso que o defeito me agrada. (Ramos, *apud*, Covizzi, 1984:34)

Convém ressaltar que *Sagarana* guarda diferenças salientes em relação a *Contos*: houve a supressão de três das doze narrativas, a redução das quase quinhentas páginas da primeira versão para pouco mais de trezentas, afora os muitos retoques, correções e burilamentos formais, que era do feitio do seu autor. Graciliano Ramos reconheceu de imediato tais diferenças entre as duas versões do livro - da primeira para a segunda versão - e as comentou em seu artigo “Conversa de bastidores”, que saiu no mesmo ano do lançamento de *Sagarana*. No seu texto, o autor de *Infância* procurou esclarecer o porquê não concedera à obra de JGR o merecido prêmio. Dentre as razões expostas, Graciliano Ramos reclamou das “condições atenuantes de um concurso em que o júri é obrigado a ler mais de cinquenta livros” (Galvão, 2008: 168) e, particularmente sobre *Contos*, disse que era muito desigual; repleto de altos e baixos e,

sobretudo, muito extenso; enquanto o livro de Luís Jardim tinha poucas oscilações e era um volume magro.

Depois da derrota no prêmio Humberto de Campos, *Contos* fora recolhido e seu autor seguiu em missão diplomática para a Europa, lá permanecendo por mais de uma década, de 1938 a 1951. A obra somente reapareceu, depois de muitos ajustes, em 1946, já como *Sagarana*. Trazia no próprio título a marca do amadurecimento intelectual do autor, com a substituição do título *Contos*, que mais rotula do que discrimina, por *Sagarana*, nome inventado – condensação do vocábulo de ascendência germânica *saga* + o sufixo tupi *rana* = à maneira de, o que parece com. Além disso, o título neológico aguça o “horizonte de expectativas” do leitor (cf. Jaus, 1990: 121), até então desconhecedor de tal vocábulo e se vê assim tentado a ir buscar, no interior do volume, material da mesma fatura; de fato, fartamente encontrará.

Literariamente o termo *Sagarana* apareceu no *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins (2008: 439) como:

SAGARANA. Título do primeiro livro publicado pelo A./ND. Narrativas semelhantes a lendas, sagas.// Voc. Inventado pelo A. com os elems. **saga** (designação comum às narrativas em prosa, históricas ou lendárias, nórdicas, redigidas sobretudo na Islândia, nos sécs. XIII e XIV) (NA) e **-rana** (suf. do tupi que exprime semelhança). Em carta a H. de Onís, o A. cita esse nome como ex. da força expressiva do neologismo: “Veja, por ex., a Snra.: a eficácia do título. **SAGARANA**, totalmente novo, para qualquer leitor e ainda não explicado, viagem de visão e de entendimento. Não é? Por isto, é que eu quereria que esse título fosse conservado, na trad. em inglês, e em todas as outras.” (AGR Cor. I)

Quando, no começo de maio de 1946, a Editora Universal publicou *Sagarana*, JGR tinha 38 anos e não era, propriamente, um estreante. Ele já havia assinado, entre

1929 e 1930, alguns contos para a revista *O Cruzeiro* e para o suplemento de *O Jornal*. Também, em junho de 1936, conquistara o primeiro lugar no Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras com uma coletânea de poemas intitulada *Magma*. O próprio autor nos conta, com certa satisfação, que a impressão causada no júri com *Magma* fora tão intensa que “a Comissão Julgadora deixou de atribuir qualquer segundo prêmio ou menção honrosa, porque o “livro de Guimarães Rosa pairava tão alto, que não poderia admitir nenhuma aproximação.” (Rosa, carta a HO, 22/02/1959) Mas foi vontade do escritor não publicar esses seus primeiros trabalhos⁸. Confessou, mais de uma vez, não gostar deles, preferindo definir sua intervenção na Literatura Brasileira com a publicação de *Sagarana*. Numa missiva dirigida a uma prima em 19 de outubro de 1966, deixou transparecer o descaso sincero por tais trabalhos, não tendo nenhum interesse em incluí-los na sua bibliografia: “Mas, escrever, mesmo, só comecei em 1929, com alguns contos, que naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo da Medicina e da Biologia.” (Guimarães, 1972: 151)

A recusa dos primeiros trabalhos é sintomática: ela atesta a perspicácia de JGR quanto às diferenças entre suas primeiras obras e *Sagarana*. Mesmo entre *Sagarana* e trabalhos posteriores, como *Grande sertão: veredas*, por exemplo, as diferenças também são facilmente aferíveis.

Integram *Sagarana* nove contos de temática sertaneja. Estas histórias do sertão mineiro (“O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”,

⁸ É importante frisar que as referidas obras inéditas de JGR, após sua morte, foram editadas. *Magma*, em 1993 e *Antes das primeiras histórias*, em 2011. Afora as polêmicas em torno das atitudes dos herdeiros do autor, deve-se observar que, essas duas obras, “pecadilhos de juventude” (2011: p.D7) na expressão de Walnice Nogueira Galvão, têm o mérito de atestar o percurso evolutivo da técnica do escritor. Em 2011 saiu também a edição das cadernetas que autor costumava carregar em viagens que realizou em lombo de cavalo pelos sertões das Minas Gerais. O material pertencia ao Fundo João Guimarães Rosa, sob a guarda do IEB-USP e foi editado numa parceria entre as editoras Nova Fronteira, atual editora do escritor, e Saraiva.

“Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois”, e “A hora e a vez de Augusto Matraga”) apresentam características comuns: todas são ambientadas na região rural de Minas Gerais; possuem uma linguagem comum; alguns temas como a viagem, as crianças, o boi, os contadores de histórias são recorrentes em diferentes narrativas. Determinadas personagens, às vezes, chegam a aparecer em contos diferentes: é o caso, por exemplo, de Manuel Timborna que figura tanto de “Duelo” como de “Conversa de bois”.

A publicação de *Sagarana* foi de um impressionante sucesso, sua primeira edição esgotou-se em menos de uma semana e gozou de imediato o prestígio da crítica. O primeiro a se pronunciar favoravelmente sobre o livro foi Álvaro Lins. O crítico não poupou elogios ao escritor estreante que parece tê-lo realmente impressionado:

Estamos diante de uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico, de uma obra intensamente sentida e longamente trabalhada. Pelos assuntos e pelo material da construção ficcionista, pela abundância documental, pelo estilo do artista, pela riqueza e pela ciência do vocabulário, pela capacidade descritiva e pela densidade das situações dramáticas, seria impossível classificar *Sagarana* como obra de principiante, e do seu autor, com efeito, ela transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção. (Lins, 1991: 238)

Por ocasião da segunda edição do livro, ainda em 1946, Antonio Candido pronunciou-se. O autor de *Literatura e subdesenvolvimento* debruçara-se sobre *Sagarana*, compreendendo seus contos como uma revolução, tanto no que se refere ao aspecto linguístico como na transposição artística da matéria telúrica, resgatada de suas vivências na região rural de Minas Gerais.

Sagarana nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua. (Candido: 1991:245)

E mais adiante, no mesmo artigo, Candido identifica o que ele chamou de “paixão pelo contar”, uma característica da prosa rosiana com a qual uma parcela considerável da crítica, *a posteriori*, se ocuparia:

Sagarana se caracteriza pela paixão de contar. O autor chega a condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. (*Idem*, 246)

Flanklin de Oliveira apresenta-nos um testemunho da recepção crítica de *Sagarana* na época de seu lançamento. O crítico maranhense nos informa que os primeiros trabalhos concernentes ao livro concentraram-se, predominantemente, no seu aspecto formal. Também relata que dentre os estudiosos de *Sagarana*, muitos se viram obrigados, diante de uma prosa tão rebarbativa, a se instrumentalizarem rapidamente. Em meio aos subsídios buscados predominaram aqueles oferecidos pelas tendências críticas mais rentes à composição linguística do texto. Nas palavras do próprio de Oliveira:

A prosa de João Guimarães Rosa irrompia das páginas de *Sagarana* com tão terso e tenso e intenso poder de visualização, tão vigoroso, frêmito, plástico e uma tão numerosa multiplicidade de timbres, ritmos e acordes, na sua musicalidade polifônica, que a crítica num primeiro lance de abordagem, não poderia deixar de ficar impressionada com a complexa estrutura formal sobre a qual repousa, dinamicamente, a dicção de Guimarães Rosa. Surgiram,

então, com Oswaldino Marques, Cavalcante Proença, Eduardo Portella – para citar apenas alguns – os primeiros ensaios de análise formal, uns baseados nos métodos da estilística, outros utilizando os processos do *new-criticism*. Eu mesmo, servindo-me dos instrumentos da *Schollanalyse*, abordei vários aspectos sônicos da prosa roseana. (Oliveira, 1991: 179)

Tomando como exemplo o caso de Oswaldino Marques, este, na falta de um termo que definisse estilo nascente de JGR, cunhou o neologismo “*prosoema*” - aliás, muito ao gosto do próprio autor de *Grande sertão: veredas* –, com a finalidade de indicar a fusão das duas modalidades (prosa + poema), cujas fronteiras haviam sido turvadas pelo estilo heterogêneo do escritor:

Não se perturbe o leitor com o enquadramento indistinto de João Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Não foi por acaso haver a ele cabido a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. À falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo *prosoema*, para nomeá-la. (Marques, 1968: 83)

No âmbito do “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, realizado em Gênova em Janeiro de 1965, JGR concedeu ao crítico alemão Günter Lorenz uma de suas entrevistas mais longa e detalhada. Por mais que o crítico tentasse dele extrair um posicionamento acerca de sua relação com fatos exteriores à sua obra, percebe-se a habilidade do entrevistado, por meio de negações, paradoxos e ironias, em desviar a discussão de temas como política, escritor engajado, Deus etc. e reconduzi-la aos tópicos da sua preferência, como a relação do homem com a língua e a literatura, a metafísica e a temática sertaneja, entre outros. Nesse último aspecto, JGR fez algumas declarações bastante elucidativas no que se refere ao seu processo de criação.

LORENZ: Poderá citar alguns desses elementos [que compõem a obra do escritor] adicionais?

ROSA: Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e esse é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. (Rosa, 1991: 81)

Em visão retrospectiva, atendendo a uma solicitação do amigo João Condé, JGR forneceu alguns aspectos gerais sobre a gênese de *Sagarana*, numa carta de 1946. A epístola é hoje parte introdutória do livro, tendo atingido, atualmente, sua 71ª edição. Eis a mensagem à Condé, no seu núcleo mais substancial:

Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir. Então, passei horas e dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã. O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses de reflexão e de lucidez). Lá por novembro, contratei com uma datilógrafa a passagem a limpo. E, a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na Livraria José Olympio. O título escolhido era *Sezão*; mas, para melhor resguardar o anonimato, pespeguei no cartapácio, à última hora, este rótulo simples: *Contos* (título provisório, a ser

substituído) por Viator. Porque eu ia ter de começar longas viagens, logo após. (Condé, 2006: 15)

Rosa, à maneira de Flaubert, foi um escritor exigente com sua arte, além de assíduo trabalhador. A massa documental de que se valeu para compor seus livros é vastíssima: dicionários, cadernetas de viagem, diários, recortes de jornais, etc. Para se ter uma ideia, o texto que deu origem à *Sagarana* esteve em gestação por aproximadamente nove anos e foi submetido a sucessivas reelaborações antes de vir a lume. Depois de editado, entre uma edição e outra o autor procurou realizar sempre novos retoques. No curto intervalo das duas primeiras edições, exatos três meses, foi possível a JGR realizar algumas modificações que passaram a constar na segunda. E assim permaneceu: *Sagarana* foi retocado até a sua quinta edição, que saiu em 1958. Por fim, foi necessária a intervenção de José Olympio, nesta época, já editor do ficcionista⁹. Na intenção de libertá-lo das sucessivas correções nos originais e tentar fazê-lo se concentrar na elaboração de outras obras, mandou fundir as matrizes de *Sagarana* a partir de sua quinta edição, de maneira que não houvesse mais a intervenção do autor. Desta forma, a quinta edição passou a ser considerada a versão definitiva do livro. Esse episódio foi relatado numa carta de 23/04/1959 que JGR endereçou à sua tradutora para o inglês:

“As 5 edições do “Sagarana” são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros novos livros, o meu Editor, José Olympio, mandou matricular ou esteriotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo. (Rosa carta a HO, 23/04/1959)

⁹ As duas primeiras edições de *Sagarana* saíram pela Editora Universal, com capa de Geraldo Castro. Por decorrência do fechamento da Editora Universal, o livro, a partir de sua terceira edição, de 1951, passou a ser editado pela Livraria José Olympio. Novas oscilações no mercado editorial levaram tanto *Sagarana* como outras obras do autor para a Editora Nova Fronteira, onde ainda se mantém.

1.1. A questão do regionalismo

Com o surgimento de *Sagarana*, Antonio Candido, que nessa época era crítico titular do Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, chegou à seguinte conclusão a respeito do sucesso do livro. Segundo Candido, o sucesso de JGR está ligado ao seu virtuosismo que sabe romper com as convenções literárias do regionalismo que grassavam livremente no país. Ele, dirá o crítico, converteu, a seu favor, “os fracassos de seus predecessores, noutros fatores de vitória.” (Candido, 1991: 245)

Para o autor de *Literatura e sociedade*, o regionalismo praticado por JGR representava uma fuga incessante do regionalismo convencional impresso em obras como as de Afonso Arinos e as de Waldomiro Silveira. Para Candido, o escritor mineiro

Construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (Candido, 1991: 245)

Com o interesse de fazer a distinção entre o regionalismo de JGR e os demais que se vinham praticando no país, sobretudo no decênio de 1930, Antonio Candido forja, então, uma relevante contribuição para os estudos em torno das narrativas rosianas, a saber: a concepção de *super-regionalismo*, isto é, a “afirmação da superação, por parte do regionalismo rosiano, das amarras da tendência e dos seus pitorescos exotismos ornamentais.” (Teixeira, 2008: 96)

Walnice Nogueira Galvão acha que a obra de JGR assinala ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do regionalismo. Para ela, o ficcionista o “explorou até o fim

seus limites, porém fecundando-o de maneira inesperada – de certo modo contradizendo-lhe a vocação centrípeta – com achados formais, sobretudo linguísticos, das vanguardas do século XX”. (Galvão, 2008: 91)

Adolfo Casais Monteiro, no artigo “O erudito e o popular em *Grande sertão: veredas*”, de 1958, observa:

Que faz então Guimarães Rosa? Imita o sertanejo – sim, mas atenção: imita-o, no seu processo, mas de modo algum copia a maneira como ele fala; imita a atividade dele para com a língua, coloca-se no lugar dele... mas como um ‘sertanejo-erudito’, um sertanejo que soubesse a beleza da sua fala. (Monteiro, 1958: 2)

Ainda sobre o tema do regionalismo em JGR, se debruçou Paulo Rónai, que apresentou no prefácio de *Primeiras estórias* outra solução para o impasse:

Lembre-se que o nosso autor fez sua aparição na literatura como escritor regionalista. Não adotava, porém, nenhuma das três técnicas à disposição do regionalismo: servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional. A quarta solução, adotada por ele, consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeber a linguagem dos figurantes. (Rónai, 1972: 11)

Paralelamente às discussões sobre regionalismo houve uma parcela da crítica que se manteve mais rente às inovações trazidas pela palavra poética rosiana. Exemplos disso são os trabalhos de Oswaldino Marques, Pedro Xisto, Franklin de Oliveira e Augusto de Campos.

Tomando como modelo a recepção do livro por Pedro Xisto, observamos a tendência em ressaltar a estima do autor pelas palavras *per se* como se cada uma fosse, como queriam os críticos formalistas, uma obra de arte em si mesma:

Os vocábulos do nosso romancista-poeta, não restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências. Morfológica e semiologicamente. Uma obra de tal porte e alcance, não se reduz a qualquer ‘língua brava dos gerais’, inventada ao não. (Xisto, 1991: 119)

Com os lançamentos de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, ambos de 1956, *Sagarana* caiu em relativo esquecimento. O interesse da crítica foi, de imediato, redirecionado quase exclusivamente para esse par, concentrando-se, mais particularmente, sobre o romance.

Em estudos mais recentes ainda se nota a mesma preocupação com a questão da “aventura criadora do escritor”. José Carlos Garbuglio, no ensaio “A saga do Rosa: a gênese de uma obra”, de 2008, mantém-se atento às inovações linguísticas trazidas pela prosa poética do escritor. A propósito de *Sagarana*, dizia o crítico que ao “lado do sentido poético de uma prosa antes dirigida a sugestões que ao racional já se notam a fuga do comum, do automatizado, do esperado, com a utilização de prefixos e sufixos para romper os esquemas desgastados pelo uso da língua.” (2008:269)

Também de 2008 é o estudo de Ronaldo de Melo e Souza, *A saga rosiana do sertão*. Neste livro, o autor analisa *Sagarana* e *Corpo de baile* como se fossem sagas, mas não no sentido heroico; para ele, o que fez o escritor mineiro foi a “transformação da saga em geral na singularidade da saga do sertão.” (2008:9) Ronaldo resgata na

etimologia do termo germânico *sagen* uma acepção que tem a ver com dizer o inédito, de revelar o encoberto:

Em *Sagarana*” – afirma ele – “a saga que se narra se relaciona com *sagen*, que significa dizer o inédito ou inaudito. Não se limitando, portanto, a designar o subgênero de relatos legendários ou épicos. O dizer projetivo da forma narrativa da saga rosiana se caracteriza por instaurar a configuração de um mundo novo e de um homem renovado. (Souza, 2008: 09)

O estudo de Nildo Maximo Benedetti é de 2010, *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. O autor lê todos os contos do livro a partir de um prisma histórico-sociológico baseado em estudos sobre o Brasil de Paulo Prado, Oliveira Viana, Gilberto Freire e Sergio Buarque de Holanda, dentre outros.

Para terminarmos, convém lembrar que ao menos um juízo de certa forma negativo fez-se ouvir a respeito da obra de estreia de JGR. O voto discordante coube ao paranaense Wilson Martins que não viu maiores diferenças entre o regionalismo praticado por JGR e aquele exercido escritores como Mário Palmério, Afonso Arinos e as de Waldomiro Silveira. Mas, juízos deste teor, com o passar do tempo, permaneceram como idiossincrasias, uma vez que a grande maioria da crítica literária nacional, como já dito, saudou a inovação estética trazida pela palavra poética rosiana.

CAPÍTULO 2

A POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA SEGUNDO A CORRESPONDÊNCIA COM SUA TRADUTORA HARRIET DE ONÍS

Acho que todo o meu estilo decorre quase que simplesmente de um motivo: o horror ao lugar-comum, a fuga do cediço e ao falso ornamental. (JGR a HO,05/04/1965)

2.1 – Comentários gerais

Cabe ao crítico literário, normalmente, a tarefa de desvendar uma obra, expor os procedimentos por meio dos quais o escritor alcançou esse ou aquele resultado, coeso e acabado que é a obra de arte. Constitui rara exceção a atitude do artista criador quando esse assume o papel de analista e revela, em primeira mão, o *modus operandi* de sua própria invenção. *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, por exemplo, representa a consagração de um desses momentos.

Contrariando uma famosa acepção de Emmanuel Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, de que “nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasias (...) surgem e se reúnem em suas cabeças” (Kant, 1993:341), Poe, à cata de filigranas – estrutura por estrutura, palavra por palavra, som por som – mostrou a razão de ser do seu celebrado poema “O corvo”.

Não muito diferente da empreitada levada a cabo pelo autor do poema “Annabel Lee” foi o exercício exegético sobre o qual se debruçou o escritor mineiro, JGR, durante o processo de tradução de seus livros para outras línguas. O ficcionista, conforme observou Walnice Galvão, “descia a minúcias nas explicações, para ajudar o estrangeiro a encontrar o mais perfeito correlato.” (Galvão, 2008:184)

Movido por essa prática, nasceu o vasto epistolário de JGR com seus tradutores, motivado, quase sempre, pelas dificuldades latentes com que esses intérpretes se depararam ao verter para outros idiomas um tipo de literatura cuja tônica incide, para usarmos expressão de Oswaldino Marques, na “alta ciência artesanal” da linguagem. Não foram poucas as cartas redigidas pelo autor cujo intuito era “socorrer” seus tradutores. O exame dessas cartas mostra que tais dificuldades se concentraram, quase sempre, no léxico insólito que o ficcionista lançou mão ao escrever seus livros.

Em janeiro de 1973, o Acervo Guimarães Rosa foi doado pelos herdeiros do escritor ao IEB. Integrando o arquivo estava a correspondência que ele manteve com os tradutores. São cerca de 370 documentos trocados entre ele e os seus seis tradutores, entre 1958 e 1967: Curt Meyer-Clason, tradutor para o alemão, 73 documentos, de 23/01/1958 a 27/08/1967; Harriet de Onís, tradutora para o inglês, 123 documentos, de 19/11/1958 a 25/10/1966; Edoardo Bizzarri, tradutor para o italiano, 59 documentos, de 18/10/1959 a 27/08/1967; Jean Jacques Villard, tradutor para o francês, 47 documentos, de 07/07/1961 a 25/04/1967; Ángel cresco e Pilar Gómez Bedate, tradutores para o espanhol, 20 documentos, de 26/02/1964 a 21/02/1967 e por último, com tradutores diversos (para o espanhol, francês, inglês, italiano e sueco) para a publicação no exterior, vários documentos de 05/12/1954 a 12/09/1967¹⁰.

Em 1971, vieram à luz as cartas mantidas com Bizzarri e, em 2003, a com Meyer-Clason. O primeiro assinou a versão italiana de *Corpo de baile* e Meyer-Clason, as alemãs de *Grande sertão: veredas*, *Corpo de Baile*, *Sagarana* e *Primeiras estórias*. O epistolário com Harriet de Onís, que traduziu parte de *Grande sertão: veredas* e integralmente *Sagarana*, para o inglês, continua, ainda hoje, inédito. Sendo, dentre

¹⁰ Para essa estatística me vali dos dados apresentados por Iná V. R. Verlangieri, cujo trabalho está comentado na próxima nota.

todas, como dissemos, a mais extensa e “a mais rica e completa das correspondências do autor”.¹¹ Também resta publicar as correspondências mantidas com Ángel Crespo e Jean-Jacques Villard.

Ora nos interessa a comunicação mantida entre JGR e HO, de novembro de 1958 a outubro de 1966. Mais especificamente, nossa atenção estará centrada, sobretudo, nas 65 cartas de autoria de JGR. Antes de começarmos a descrever o material, faremos algumas observações de caráter geral acerca de alguns trabalhos já realizados sobre este mesmo epistolário e também realizaremos um breve panorama biográfico de Harriet de Onís.

Iná V. R. Verlangieri foi a primeira a se debruçar sobre essas epístolas. A pesquisadora defendeu seu Mestrado, em 1993, sobre a correspondência de JGR com HO. É o trabalho mais completo sobre o assunto: inclui organização, apresentação, elaboração de notas de esclarecimento e preparo da primeira parte do epistolário, deixando metade do material totalmente preparado para ser publicado. Verlangieri dividiu os 123 documentos em duas partes iguais, de 64 cartas cada. Foi objeto de seu interesse estudar a primeira metade, que corresponde ao período de 19 de novembro de 1964 a 06 de abril de 1964. A segunda metade continua por ser organizada.

Outro trabalho de fôlego é *O Léxico de Guimarães Rosa*, de autoria de Nilce Sant’Anna Martins. A autora pesquisou todo material do arquivo do autor e também aquele espalhado em bibliotecas particulares. Como é justamente nas correspondências com os estrangeiros que o autor se dispôs a melhor aclarar o seu repertório linguístico, definindo termos e expressões pouco usuais na língua corrente, a pesquisadora

¹¹ Verlangieri, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Unesp, 1993 (policop). Após o Processo de Cessão do material ao IEB, Iná Verlangieri interessou-se pelo material. Sua pesquisa de Mestrado constitui-se na organização e apresentação - mas não reprodução - de parte da correspondência de Rosa com Harriet de Onís.

encontrou aí um conjunto de extrema importância. Resultado: compôs um dicionário com os neologismos criados por JGR, bem como palavras de origem sertaneja, estrangeirismos, etc.: “Nunca é demais lembrar que o Léxico cobre toda a obra de Guimarães Rosa, não se restringindo (...) a seu único romance.” (Galvão: 2008: 185)

À pesquisadora Sandra Vasconcelos devemos o ensaio – “João & Harriet (Notas sobre um diálogo intercultural)” – no qual fala do processo de tradução da obra, da mesma forma que tece comentários sobre a possibilidade de se constituir uma poética de JGR a partir, particularmente, desta correspondência. Vasconcelos observa que nos intervalos entre as definições de termos e expressões, JGR deixou entrever as linhas gerais de sua poética. É deste fecundo estudo que tomamos de empréstimo a expressão “poética de JGR”. O ensaio é, dentre a bibliografia consultada, o que mais se aproxima do nosso interesse, de modo que escrevemos aqui um pouco em continuação a ele.

Do mesmo teor do estudo de Vasconcelos é o artigo “João Guimarães Rosa: diálogo com os tradutores” de Evelina Hoisel¹² que também aponta para a mesma possibilidade de se estabelecer um projeto poético de JGR a partir de sua correspondência com os seus diversos tradutores.

2.2 – Harriet de Onís

Nascida Harriet Vivian Wishnieff, no estado de Illinois, no dia 1º de junho de 1899, Mrs. de Onís, como JGR preferiu tratá-la, foi a principal responsável pela tradução e difusão de parte da obra de JGR, nos Estados Unidos.¹³ Após se licenciar em

¹² O artigo de Hoisel está disponível no link:

<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/89/97>.

¹³ HO, conforme foi dito, traduziu para o inglês *Sagarana* e uma pequena parte de *Grande sertão: veredas*. Essas duas traduções, acrescidas de *Third bank of the river and other stories* (Knopf, 1968), que

Literatura Inglesa pela Universidade de Columbia, HO estreou, em 1930, como tradutora no romance *El Águila y la Serpiente*, do mexicano Martin Luis Guzman. Inicialmente, esteve interessada pela prosa de expressão espanhola, o que a levou, algum tempo depois, a assinar também versões para o inglês de obras de Ricardo Güiraldes, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier e Ciro Alegria, para citarmos apenas algumas.

HO se aproximou de Federico de Onís, um ex-professor de Literatura Espanhola da Universidade de Salamanca, transferido para os Estados Unidos em 1916, onde continuou a sua carreira ensinando a mesma disciplina na Universidade de Colúmbia. Depois de alguns anos estudando juntos, HO e Federico casaram-se em 1924.

Por cerca de quarenta anos, HO manteve estreito contato com o editor norte-americano Alfred A. Knopf, para quem não só traduziu uma gama de títulos, como também esteve à frente de um “projeto”, idealizado por ambos que visa descobrir, na América Latina, escritores cuja expressão se mostrasse significativa. Tendo se destacado nesse último quesito HO tornou-se, rapidamente, uma divulgadora de fôlego da Literatura Hispano-Americana, nos Estados Unidos.

Em 1948, a Editora Knopf publicou *The golden land*, uma coletânea com pequenas obras de quarenta e oito autores latino-americanos, cuja organização e tradução foram confiadas a HO. Na antologia¹⁴, a tradutora incluiu seis trechos de autores brasileiros: Euclides da Cunha, Affonso Arinos de Melo Franco, Gustavo

é a versão integral de *Primeiras estórias*, permaneceram exclusivas no idioma inglês por mais de trinta anos. Entretanto, em 2001, David Treece, da Universidade de Londres, publicou a coletânea de contos *The jaguar and other stories* (Boulevard Books), em que selecionou diversas narrativas do autor – “Partida do audaz navegante”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “O espelho”, “A terceira margem do rio” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras estórias* (1962); e “Meu tio o Iauaretê” e “Os chapéus transeuntes”, de *Estas estórias* (1969)

¹⁴*Spanish stories and tales*. Trad. Harriet de Onís. New York: Knopf, 1954.

Barroso, Monteiro Lobato, José Lins do Rego e Mário de Andrade. Essas foram, conforme observou a pesquisadora Iná Verlangieri: “as primeiras experiências da tradutora em traduções de língua portuguesa”. Não encontramos nenhuma informação sobre seu aprendizado do idioma português, nem mesmo se chegou a frequentar, em algum momento, algum curso de Literatura Brasileira.

Em 1958, HO leu o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, através de uma tradução argentina de Juan Carlos Ghiano e Néstor Kraly. Essa leitura despertou seu interesse, de imediato, pela obra de JGR que, até então, era por ela desconhecida. Neste mesmo ano, depois de ler integralmente *Sagarana*, na sua versão original, HO procurou contatar os representantes da Editora Knopf para lhes comunicar, entusiasmada, a sua mais recente descoberta nas letras brasileiras.

Tendo tardado a resposta da casa editorial Knopf, HO, no interesse em viabilizar a obra ao público de seu país, tratou de contatar outras editoras, a fim de lhes apresentar a prosa multifacetada do ficcionista brasileiro. Desta forma, a primeira entre as editoras a se manifestar foi Arabel J. Porter, do editorial da revista literária *New World Writing*, em novembro de 1958. Arabel gostou de *Sagarana* e se dispôs a publicar uma das nove narrativas do livro. Por questões de espaço, a escolha deveria ficar entre os contos menores da coletânea, ou seja, “Sarapalha” e “Duelo”.

Neste mesmo mês, a tradutora escreveu a JGR solicitando a autorização para traduzir e publicar um dos dois contos. Esta carta, redigida em 19 de novembro de 1958, celebra o primeiro contato entre eles. Para ilustrarmos, transcrevemos parte deste documento que marca uma troca epistolar que durou aproximadamente oito anos. Nela, é visível o entusiasmo da tradutora pela obra do autor:

No meu entusiasmo com sua obra, contatei Mrs. Arabel J. Portes, editora da *New World Writing* que pediu para que eu apresentasse um de seus contos a ela. Visto que há um problema de espaço envolvido, tive que escolher os contos mais curtos. Ainda não tenho opinião formada, mas acredito que seja “Sarapalha” ou “Duelo”.¹⁵(Carta de HO a JGR, 19/11/1958. Caixa alta da tradutora)

JGR só tomara conhecimento de tal mensagem algum tempo depois. Nesta ocasião, o escritor estava ausente do Rio, onde então residia, e só pôde enviar sua resposta quase dois meses mais tarde, em 15 de janeiro de 1959, o que fez com muito interesse: “Grato, (...), e não pouco, pelas espontâneas e entusiásticas iniciativas em favor da divulgação de meus livros nos Estados Unidos.” Além de conceder a referida permissão, não sem a satisfação de qualquer autor que almeja ver sua obra publicada no exterior, ele também sugere qual conto preferiria ver traduzido:

Quanto à sua bondosa ideia da tradução e publicação, naquele magazine, de uma das histórias do SAGARANA (“Sarapalha” ou “Duelo” -: parecendo-me preferível o “Duelo”, de enredo mais vivo e movimentado), a sugestão me agrada, e não teria pessoalmente dúvida em dar-lhe desde já a permissão para isso. (Carta de JGR a HO, 15/01/1959)

Mas os caminhos foram outros. A *New world writting* encerrou suas edições, em 1959, antes de publicar do conto. Desta forma, HO precisou recorrer a outras revistas afim de editar o conto traduzido. Por fim, “*Duel*” foi incluído no número 3 da revista nova-iorquina *Noonday*, em 1960.

¹⁵No original: *In my enthusiasm about your writing, I talked with Mrs. Arabel J. Porter, editor of NEW WORLD WRITING, and she asked me to do one of your stories for her. Inasmuch as there is the question of space involved, I have had to select one of the shorter ones. I have not yet quite made up my mind, but I think it will be either “Sarapalha” or “Duelo”.*¹⁵

Pouco depois da manifestação de Arabel Porter, os representantes da Editora Knopf pronunciaram-se favoravelmente, desejando firmar contrato com JGR para a publicação de *Grande sertão: veredas* nos EUA. Para o editor Alfred A. Knopf, HO era a pessoa mais indicada para traduzir o livro, primeiramente pelo fato de ela já ter certa familiaridade com a obra e também por ter sido ela quem inicialmente havia “descoberto” o escritor.

HO, mesmo não se sentindo totalmente preparada para tal incumbência, não escondendo suas dificuldades com o português, língua em que, a essa altura, admitiu não ter fluência, assumiu a tarefa.

Uma das minhas dificuldades em traduzir do português é que, além da incerteza quanto ao significado das palavras, não conheço a “carga emotiva” que elas carregam, por isso desconheço as liberdades que eu possa ter com elas. (Carta de HO a JGR, 15/03/1959. Tradução nossa)¹⁶

O fato de HO aceitar realizar a tradução de *Grande sertão: veredas* parece estar relacionado a dois fatores principais. Um diz respeito às insistências de seu marido, Frederic de Onís, que procurava encorajá-la a aceitar a incumbência. O outro está fundamentado na crença alimentada pela tradutora de que contaria com a prestigiosa ajuda do autor, como antes se dera durante a tradução do conto “O Duelo”. A leitura das cartas, anteriores à aceitação da tradução do romance, leva-nos a crer que JGR estaria mesmo disposto a auxiliá-la. Para termos uma ideia, durante a tradução de “Duelo”, ele respondeu a uma lista com mais de 170 verbetes, com o intuito de esclarecer significados de termos e expressões. Sirva de exemplo a passagem seguinte, extraída de uma carta de 15/12/1963, em que JGR se coloca à disposição da tradutora: “A respeito

¹⁶No original: “One of my difficulties in translating from the Portuguese is that, in addition to uncertainty as to the meaning of words, I do not know the “emotional charge” they carry, and therefore do not know the liberties I may take with them.”

das perguntas pode mandar sempre listas, que responderei.” Mas, ao contrário do esperado, a assistência não fora de todo efetiva. JGR assume ter sido assessorado durante a confecção das notas de esclarecimentos do conto “Duelo” por Mrs. Nina Oliver, uma professora britânica que residia então no Rio de Janeiro.

O autor a essa época já não gozava de boa saúde¹⁷ e achou-se impossibilitado de levar adiante um projeto de tal envergadura. Ele acreditava que as indagações surgidas a partir de *Grande sertão: veredas*, um livro “mais cheio de dúvidas, de peculiaridades, de ciladas e redemoinhos” (Carta de JGR a HO, 23/04/1959) lhe exigiriam forte carga emotiva e, para evitá-las, preferiu desistir. Em carta de abril de 1959, comunica à tradutora sua decisão:

Note bem, não é só pela extensão “territorial” do trabalho, mas principalmente pela carga de excitação que deflagra, a ansiedade febril que em mim provoca uma tarefa dessas, com seu stress qualitativo, efetivo. (...) Decerto que minha simpatia, boa-vontade e disposição cooperadora, a acompanharão, estarão presentes. Infelizmente, entretanto, no caso, agora outras, e bem escassas, são minhas possibilidades. Ou, melhor, falemos de minhas impossibilidades. (Carta de JGR a HO, 23/04/1959)

JGR chega a indicar Mrs. Oliver como uma ajudante de HO. As duas estabelecem contato e chegam a trabalhar juntas por um curto período de tempo, entre junho de 1959 e abril de 1960, quando Mrs. Oliver prefere encerrar a parceria.

Depois de seis meses dedicados à tradução de *Grande sertão: veredas* e com menos da metade do livro concluída, HO, bastante desanimada e sofrendo as complicações de uma úlcera, desistiu da incumbência. A tarefa fora repassada a James L. Taylor, então professor de da Universidade de Stanford, Califórnia, especialista em

¹⁷ JGR sofria de hipertensão arterial, complicação que o vitimou em 1967, aos 59 anos.

Estudos Hispano-americanos. Os acordos entre o autor, tradutores e editora foram reafirmados: James Taylor traduziria o restante do livro, ficando a cargo de HO a revisão final. Com todos esses contratempos, *The devil to pay in the backlands*, título que o romance recebeu em inglês, só foi publicado aproximadamente quatro anos mais tarde, em abril de 1963.

Atendendo a um pedido dos editores da Knopf, o livro foi prefaciado por Jorge Amado que, nesta época, gozava de grande prestígio junto ao público estadunidense (seu romance, *Gabriela Cravo e Canela* (*Gabriela: Clove and Cinnamon*) igualmente uma edição da Knopf, de setembro de 1962, havia superado a marca dos vinte mil exemplares vendidos, tornando-se assim um dos “best-sellers” desse ano). Mas, contrariamente à sua versão para a língua alemã¹⁸, *Grande sertão* em inglês não obteve, junto à crítica, o mesmo favor. Sua recepção foi ambivalente. Do exame das resenhas dedicadas à versão inglesa do romance, material cuidadosamente colecionado pelo autor¹⁹, depreende-se a falta de consenso entre os críticos sobre o que realmente deveria ser julgado na obra, se o original ou a tradução. Ao mesmo tempo em que um crítico do *New York Times Book Review*, por exemplo, mostrava-se bastante severo com o trabalho dos tradutores, justificado pela demasiada perda do conteúdo original, um outro, editado na Virginia reclamava da predileção do autor pelas minúcias descritivas resultando, segundo esse crítico, no retardamento do fluir da narrativa.²⁰

Em carta enviada a Meyer-Clason, em junho de 1963, depois de receber algumas resenhas com julgamentos desfavoráveis, JGR tirou suas próprias conclusões da entrada

¹⁸ *Grande sertão: veredas* (*Grande sertão. Roman*) foi lançado na Alemanha em 1964, pela Editora Kiepenheuer & Witsch, com tradução de Curt Meyer-Clason. Para surpresa dos editores, o romance atingiu três edições sucessivas, somente no primeiro ano de seu lançamento.

¹⁹ Rosa recebeu da editora Knopf assim como de Mrs. de Onís diversas resenhas saídas nos EUA, por ocasião do lançamento de suas obras. Hoje, tal material encontra-se no acervo do autor junto ao IEB-USP.

²⁰ Cf. GROSSMAN, William L. “*Outlaw with a problem*”. In: *New York Times Book Review*, de 16/04/1963 e SCHLESINHER, Tom. “*Brazilian bandit reminiscences*”. In: *The Virginia Pilot*, de 19/03/1963.

pouco promissora nos EUA. Segundo o escritor o problema não residia na tradução, mas no leitor norte-americano:

A meu ver, em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes: 1) **quanto ao pensamento metafórico; 2) quanto à visão mais minuciosa das paisagens, da natureza; 3) quanto à poesia implícita.** Creio crer que, quanto a esses três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que, os norte-americanos, reagem mais para o meio-negativo. (Rosa, 2003:238)

Mesmo diante de uma acolhida desanimadora e assumindo uma parcela da culpa por isso, HO não se desestimulou e tentou, mais uma vez, levar adiante seu antigo projeto de viabilizar a obra do escritor JGR aos leitores de seu país. Determinada, e dizendo-se agora mais familiarizada com o estilo do autor, remete a JGR, em 13 de maio de 1963, nova missiva na qual informa sua pretensão em traduzir integralmente *Sagarana*. JGR fica satisfeito, pois se tratava da primeira versão deste livro para outro idioma: “Alegrou-me sinceramente saber agora que vai mesmo traduzir o SAGARANA. Mr. Knopf escreveu-me também, com muito alívio e contentamento, comunicando-me essa grande decisão.” (Carta de JGR a HO, 07/06/1963)

Como notou Iná Verlangieri, as mais de oitenta cartas trocadas durante os três anos, dedicados à tradução de *Sagarana*, marcam o período mais frutífero de toda a correspondência entre o autor e sua tradutora:

Com Mrs. de Onís, a partir de junho de 1963, o Autor trabalhou com espantosa “febre de cooperação” na sua tradução dos nove contos de *Sagarana*. Decididos a fazer de *Sagarana* uma tradução que superasse em qualidade a de *Grande Sertão: veredas*, Autor e Tradutora trocaram, ao longo dos três anos seguintes, quase oitenta cartas dedicadas ao esclarecimento de

dúvidas, ao envio de correções e provas e a discussões que envolveriam desde longos trechos até a tradução de uma única palavra. O trabalho foi enorme para ambos, mas, como Mrs. de Onís, Guimarães Rosa não conseguia disfarçar a satisfação que ele lhe causava. (Verlangieri, 1993: 31)

Em outra declaração a Meyer-Clason, o autor de *Tutaméia* deixou transparecer mais uma das razões que o manteve, assiduamente, empenhado em auxiliar HO a verter *Sagarana* para o inglês.

Tenho dito, e ainda terei enorme trabalho, incrível, com a tradução inglesa de *Sagarana*. Mas, dirá, se deu tanto empenho nisso, quanto ao *Sagarana* em inglês, porque não dedicar também mais alguns momentos ao *Balletkorps* [*Corpe de baile*, em alemão] que, além do mais, é o meu predileto? Ah, por tudo que disse antes. E porque, para o *Sagarana*, é a primeira tradução, que, se não sair boa, prejudicará o livro no mundo. (Rosa, 2003: 236)

Em abril de 1966, a Editora Knopf publicou a tradução norte-americana de *Sagarana*. Por insistência do autor, os editores aceitaram manter o título original do livro em português, incluindo-lhe apenas o subtítulo: *a cycle of stories*. Ao contrário de *Grande sertão: veredas*, *Sagarana* foi, nos EUA, de maneira geral, bem recebido pela crítica, apesar de inevitáveis opiniões contrárias. Todavia, em maio de 1967, antecipando seis meses a morte do autor, HO recebeu, pela versão de *Sagarana – a cycle of stories*, o Prêmio de Melhor Tradução do Pen Club, o mais cobiçado da época, na categoria. O escritor se mostrou muito satisfeito com o prêmio concedido à tradutora que tanto se esforçara.

2.3 – Cartas para uma poética

Las formas trilladas y petrificadas del lenguaje nunca son suficientes para las necesidades de expresión sentidas por una personalidad vigorosa. (Spitzer, 1968: 26)

Os esforços mútuos entre autor e tradutora para traduzir *Sagarana* para o inglês, cuja qualidade, como vimos, almejava superar a de *Grande sertão: veredas*, resultaram num longo e pormenorizado exercício de explicitação de diversos aspectos compositivos de sua obra. O conteúdo das cartas de JGR, neste período, não mudou: objetivavam atender a “necessidade imperiosa da norte-americana de resolver dificuldades e problemas de tradução.” (Vasconcelos, 2010: 153)

JGR na medida em que ia definindo termos e expressões, instigando a tradutora a buscar sempre a novidade, o rebarbativo, as formas linguísticas pouco usuais, também procurou imprimir, em vários comentários de ordem teórica o seu projeto estético. A cada nova carta, o autor desvelava parcimoniosamente particularidades de seu próprio processo de criação: “na tentativa de orientar e propor soluções à tradutora norte-americana, Rosa recheia o diálogo com comentários longos e detalhados a respeito de sua própria prática literária.” (Vasconcelos, 2010: 157)

Aqui chegamos à parte central deste capítulo. Mas, antes de seguirmos, gostaríamos de esclarecer alguns pontos.

Não é exclusividade deste epistolário de JGR conter o que viemos chamando de sua poética²¹. As alusões à sua doutrina literária, ilustradas mais adiante por meio de

²¹Para operarmos com o conceito de “poética”, vocábulo que vem recebendo diversas significações no curso de sua história e com franca e abusiva utilização pelos mais diversos campos do saber, cumpre,

diversos exemplos, são aferíveis em todos os epistolários mantidos pelo escritor com seus tradutores. Mas não somente aí; seu esboço também pode ser depreendido de suas entrevistas— como a concedida ao crítico alemão Günter Lorenz –, de seus discursos, dos quatro prefácios de *Tutaméia* e, sobretudo, da sua produção propriamente literária (no caso em questão, de *Sagarana*). Após minucioso exame dos materiais analisados (incluindo as cartas com seus outros tradutores) constatamos que exatamente naquelas destinadas a HO, *et pour cause*, tornou mais explícita sua particular visão em torno do criação literária.

Ainda em agosto de 1968, quando todo esse material permanecia inédito, o crítico e tradutor, Paulo Rónai, amigo do escritor, teve acesso privilegiado a esse valioso conjunto epistolar e tratou de defender a sua publicação. Rónai, num artigo

antes de mais nada, definir em qual das suas acepções ele será aqui empregado. Tzvetan Todorov em um comentário sobre a *Poética* de Aristóteles, (Aristóteles, em linhas gerais concebia por “poética” o seguinte: “Dispomo-nos a tratar da poética ela mesma, bem como suas formas e do poder de cada uma delas; da construção da narrativa necessária a excelência e beleza da criação poética, da quantidade e natureza das partes desta e igualmente dos outros aspectos relativos a essa investigação, começando, naturalmente, pelos primeiros princípios”. (Aristóteles, 2011: 39) Obra tida comumente como a pedra basilar da cultura literária Ocidental tomou por “poética” “uma teoria sobre as propriedades de certos tipos de discurso literário”. Ao passo que Paul Valéry, (citado por Todorov, 1970: 16) em torno das bases etimológicas da mesma palavra, desta maneira a definiu: “O nome Poética parece-nos que lhe convém, entendendo esta palavra segundo a sua etimologia, isto é, como nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio – e nunca no sentido restrito de conjunto de regras ou preceitos estéticos respeitantes à poesia. Em *A poética Ocidental*, o teórico praguense, Lubomír Doležel, mapeando o percurso que o termo “poética” conheceu no mundo Ocidental, de Aristóteles ao Círculo Linguístico de Praga, a certa altura declarou: “A poética é uma actividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimento mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais.” (Doležel, 1990: 22). Umberto Eco, no livro *Obra Aberta* (Eco, 1971: 24) comenta: “Nós entendemos “poética” num sentido mais ligado à acepção clássica: não como sistema de regras coercitivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.” Nas correntes mais recentes da Teoria literária, nota-se o enamoramento dos Formalistas russos pelo termo, nos trabalhos teóricos de Viktor Chklóvski e Roman Jakobson. Na obra deste último, por exemplo, a expressão “poética” aparecerá, em estreito paralelo com o projeto poético de JGR, nos seguintes termos: “A Poética trata fundamentalmente do problema: Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (Jakobson, 2001: 57). Dada à particular intersecção com a poética do autor permaneceremos, sempre que possível, em contato com essa última acepção do termo “poética”.

também de 1968, faz menção à possibilidade de ser esse acervo o detentor da via régia para o que viemos chamando de poética rosiana:

Em correspondência - “numa dessas numerosas e longas cartas a seus tradutores que constituem o repositório principal de sua doutrina estética e, por isso mesmo, exigem reunião em volume – declarou-lhe (a Meyer-Clason) querer utilizar-se de todos os recursos de expressão da linguagem de Minas, das do Brasil e de Portugal! (...). (Rónai, *apud* Verlangieri, 1993: 6)

Sandra Vasconcelos explica que, entre as razões que levaram o escritor a realizar trabalho de tal minúcia, está o fato de ser HO, de todos os seus tradutores, “a mais desarmada para o empreendimento”. Daí a necessidade de explicações pormenorizadas. Por outro lado está a preocupação particular de JGR com essa tradução de *Sagarana* para o inglês. Ele acreditava que, por se tratar da primeira versão da obra para outra língua, deveria obrigatoriamente sair adequada, pois, do contrário acabaria falsificando a recepção do livro no mundo.

A esses fatores podemos acrescentar mais um, não menos importante. É opinião corrente entre alguns estudiosos, dentre eles Walnice Galvão, Lenira Covizzi e Vilém Flusser, que JGR, quando iniciou sua comunicação com os tradutores, já se mostrava bastante influenciado pela recepção de sua obra entre os especialistas. Sirva de exemplo, os apontamentos feitos por Walnice Galvão: “estas cartas, se soerguem o véu de um mistério cultivado, têm o inconveniente de terem sido escritas *a posteriori*: os livros já estavam publicados e a reflexão do escritor ia mostrando influência da recepção crítica, à medida que esta se desenrolava.” (Galvão, 2008: 154) Já para Vilém Flusser, JGR era muito suscetível aos juízos críticos: “Uma crítica negativa, por mais tola que fosse e por mais obscuro que fosse o crítico, feria Rosa profundamente. Não importava que um elogio, por mais superficial que fosse, o confortasse.” (Flusser, 2007: 186)

A maneira mais eficaz de comprovar as observações de Galvão e Flusser é recorrermos diretamente às cartas de JGR aos tradutores. A HO, por exemplo, ele remeteu junto a uma carta de 2 de julho de 1963²², o ensaio “As epígrafes” de Franklin de Oliveira sobre *Sagarana*. Na opinião de JGR, esse era um trabalho que “realmente, revela o tom de sentido, as tendências do livro.” (Carta de JGR a HO, 12/11/1963) O texto foi recebido com muito interesse pela tradutora que acatou a solicitação de JGR e fez do artigo o prefácio de *Sagarana*, edição inglesa: “O artigo de Franklin de Oliveira que você me enviou é tão bom que estou inclinada a usá-lo como introdução da versão inglesa de *Sagarana*.” (Carta de HO a JGR, 09/08/1963)²³

JGR também recomendou a Meyer-Clason, quando da tradução de *Grande sertão: veredas* para o alemão, a leitura de “Trilhas no grande sertão” de Cavalcante Proença, um ensaio que ainda segundo Walnice Galvão, “deslindou as linhas-mestras da criação verbal de Guimarães Rosa.” (Galvão, 2008: 185)

Esses testemunhos mostram que JGR sempre esteve muito atento à opinião da crítica sobre seus trabalhos e isso acabou por influenciá-lo na defesa de certos procedimentos compositivos, expostos em suas correspondências com os tradutores.

2.4 – A poética rosiana segundo suas cartas à tradutora HO

Geralmente, procura-se extrair de uma ou várias obras de um determinado autor um conjunto recorrente de ideias e características, ou um núcleo comum, que, enfeixados, confluem para o que se costuma chamar de sua poética. Isso, é claro, ocorre

²² Essa carta não consta no arquivo do autor. Sua existência é depreendida da carta-resposta de HO, de 09/08/1963, na qual a tradutora se refere a essa missiva anterior.

²³ No original: *The article you sent me by Franklin Oliveira is so good that I would be inclined to use it as an introduction to the English version of Sagarana.*”(Tradução nossa)

também com JGR, só que de forma múltipla. Veja-se, por exemplo, uma passagem na qual ele se dedicou a esclarecer alguns pontos do conto “São Marcos”:

Não só pelas dificuldades que a Sra. encontrou²⁴ mas, principalmente, também, pela importância autônoma, que ele [o conto] assume: por expor minha maneira de ver, de sentir e de pensar, a respeito das “palavras” – da PALAVRA. Trata-se de resumida declaração, intercalada na novela, de uma minha “plataforma” de escritor (pelo menos uma parte da), de uma concepção de arte: de escrita e POESIA. Em verdade, equivalente a um pequeno ensaio encaixado na estória, a *little essay*. (Carta de JGR a HO, 09/02/1965. Grifos e caixa alta do autor)

De fato, no caso de JGR, além da “plataforma” encaixada no(s) conto(s), há também a sua “maneira de ver, de sentir e de pensar”, exposta diretamente em sua correspondência. Nas cartas remetidas à HO, o ficcionista mineiro, enquanto se debruçava sobre as definições de longos glossários de palavras e expressões, em sua maioria provindas do universo sertanejo, ou neologismos cunhados por ele próprio, foi entremeando em diversos comentários de ordem “teórica” suas concepções em torno da criação artística. Tais comentários, em tom didático e peremptório, vão se intensificando a cada nova missiva, chegando muitas vezes a ocupar páginas inteiras. Tudo isso realizado com o intuito de esclarecer à tradutora quais eram as preocupações centrais que o guiavam no processo de criação.

As marcas da preocupação com a arte da palavra já se fazem notar na terceira carta remetida a HO. O autor comenta algumas deficiências por ele notadas na tradução argentina do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, realizada por J.C. Ghirano e

²⁴JGR está se referindo às dificuldades demonstradas por HO durante a tradução do conto “Duelo”, de *Sagarana*.

Nestor Kraly, considerando-a como uma versão razoável do conto e deixa explícita uma das características fundamentais da sua prosa poética:

Receio, ademais, que o julgamento se tenha feito excessivamente rigoroso, porquanto, **tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia**, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se tratasse de poemas. (Carta de JGR a HO, 22/02/1959. Grifos nossos²⁵)

Em 2 de maio de 1959, por solicitação de HO, o autor de *Tutaméia* revisa a tradução do conto “Duelo”, seu primeiro trabalho traduzido para o idioma inglês. Dentre as diversas observações, indicações e correções que fez JGR, insiste com a tradutora para que ela procure manter, sempre que possível, na língua traduzida a “vis poética”, tão patente em sua prosa e, na mesma carta, tece minucioso comentário a propósito da fatura de *Sagarana*:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: **chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns**, das **expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe**. Pode parecer crazy (*sic*) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria **era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor**. Mas, me perdoe. (Carta de JGR a HO, 2/05/1959. Grifos nossos)

Outra passagem igualmente importante no sentido de explicitar seu projeto poético está numa epístola redigida em novembro de 1959:

Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há,

²⁵ Passaremos a grifar, neste capítulo, as principais explicitações que JGR faz de sua poética em correspondência a HO, a essência das quais será retomada na análise do conto “Conversa de bois”.

praticamente, lugares-comuns. **Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos: acabarão aceitando.** (Carta de JGR a HO, 03/04/1964. Grifos nossos)

JGR valeu-se integralmente de uma carta para esclarecer a gênese do conto “O burrinho pedrês”, tido por ele como um dos mais importantes da coletânea. Além dos comentários centralmente dirigidos ao conto, acaba por estendê-los aos demais da coletânea e reitera seus hábitos com a linguagem:

Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, **o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia.** O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de **surpresa – isto é, de vida.** Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as **palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”.** Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (Carta de JGR a HO, 11/02/1964. Grifos nossos)

No parágrafo seguinte da mesma missiva JGR permanece no mesmo tom incisivo, no intuito de convencer a tradutora a realizar algo análogo na língua inglesa:

No texto original do “Sagarana”, é assim: o leitor compreende, mas as expressões, mesmo as aparentemente triviais, são próprias, soluções de criação pessoal, do autor. **Nada de frases já gastas, já adormecidas e embotadas pelo excesso de uso. (...) Daí, acho que devemos preferir,**

sempre que possível, a expressão mais rara, original, e a mais enérgica,
forte, crispada e violenta. (Carta de JGR a HO, 11/02/1964. Grifos nossos)

Dentre os princípios estéticos, que guiam o escritor em sua obra, está a preocupação em tentar encontrar uma forma de expressão o menos usual possível, evitando as repetições lexicais e os lugares comuns, a todo custo. Numa carta de 09/02/1965, dedicada a esclarecimentos a respeito do conto “São Marcos”, o escritor fala à tradutora do efeito empobrecedor que resulta da criação artística quando tais soluções não forem atendidas. Por isso pede a ela, incansavelmente, que evite as construções que não levem em consideração o caráter insólito, o “estranhamento” da expressão:

Quando a gente repete, muitas vezes, uma palavra, ela se desprende de seu significado – isto é, **perde a sua “domesticidade”** volta a ser “selvagem” -: passando a ser, para nós, para quem a diz tão repetida, um estranho “objeto” sonoro. Foi o que aconteceu ao menino Francesquinho²⁶, que, com isso, se assustou e chorou. (Carta de JGR a HO, 09/02/1965. Grifos nossos)

Em outro fragmento da mesma epístola o ficcionista repete com outros termos, que o efeito estético é resultado do “estranhamento” causado no leitor por meio do uso de expressões raras, insólitas, palavras que ainda não tenham sido “estragadas pelo uso comum”:

Além da carga de antiguidade, das evocações arcaicas e históricas, dadas por esses nomes²⁷ (pois elas também são “poetizantes”), **esses nomes valiam pela**

²⁶ O escritor está se referindo à personagem Francisquinho, do conto “São Marcos”: “E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” – que ele repetia, alto, quinze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem”. (Rosa, 1984: 205)

²⁷ JGR faz menção aos nomes dos reis leoninos que a personagem principal do conto “São Marcos”, que se depara com um bambuzal e se sente tentada a escrever nos colmos dos bambus qualquer coisa de inédito. Segundo a personagem “Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafos” e por isso escreve nomes totalmente desconhecidos no sertão, palavras estrangeiras: “Sargon/Assarhaddon/Assurbanipal/Teglattphalasar, Salmanassar/Nabonid, Nanopalassar, Nabucodonosor/Belsazar/Sanekherib”. (Idem, 204)

sua estranhez e raridade, que tanto mais eficazmente atinge a nossa sensibilidade poética, quando menos gasto, ou estragado pelo uso comum. O seu nome, o seu “corte”: isto é, melhor ainda, se fosse um nome novo, inédito, uma palavra vista ou ouvida pela primeira vez. (Carta de JGR a HO, 02/09/1965. Grifos nossos)

JGR chega mesmo a pedir à tradutora que não esclareça pormenorizadamente certos trechos traduzidos, recomenda a ela que mantenha no texto de chegada “pontos obscuros”, a fim de fazer o leitor tomar consciência de uma linguagem viva e estranhante:

Siga suas magníficas intuições, **procurando sempre o mágico acima do lógico, a poesia antes que a clareza, a originalidade e novidade, a força, dinâmica, energia, principalmente. O importante é recusarmos os lugares-comuns. Melhor é deixar pontos obscuros que querer explicar o óbvio, com prejuízo da poesia.** O próprio mundo é uma coleção de enigmas giratórios. A vida e a “garra” expressiva das estórias devem prevalecer sobre os meros enredos aos assuntos. (Carta de JGR a HO, 04/03/1965. Grifos nossos)

Ainda com a obsessiva intenção de convencer a tradutora a fazer algo semelhante ao seu texto original de *Sagarana*, propõe diversas possibilidades de tradução para o idioma inglês. As indicações de expressões em língua inglesa como correlatos de suas invenções linguísticas são também muito comuns na correspondência em questão. Nesse sentido, numa missiva de 19/01/1965, ele pede à tradutora que ela faça a eliminação dos lugares-comuns que ele mesmo havia encontrado nas provas do conto “Corpo Fechado”. Como solução, JGR expõe suas próprias alternativas de tradução; essas, obviamente, são todas orientadas pelo fator poético que deve prevalecer a todo custo:

Aqui, tenho pena de não recriarmos o equivalente “gritando mesa com Tereza” (que não é expressão usual, mas sim criação minha para efeito de humor). Mas, não seria possível forjar-se algo assim, rimando, em inglês, para pôr no lugar daquele lugar-comum? (*Screaming toe wish Joe/Pack with Jack/ Ou: Toe with Joe and Pack with Jack* (reduplicado)? Ponho estes, só para dar o exemplo, mas sei que a Sra. poderá encontrar muito melhores. Afinal, temos de ser um pouco ousados. **Como já lhe disse, mesmo em português o livro é OUSADÍSSIMO, inventa sempre novidades, que o leitor a princípio acha absurdas, mas de que, depois, gosta. Privado delas, o livro poderá ficar demasiado fraco.** Depois, precisamos levar em conta que as traduções na Alemanha e na Itália tomarão esse caminho e temo que a nossa possa ficar em inferioridade de condições em relação àquelas.

(Carta de JGR a HO, 19/01/1965. Grifos nossos)

Na carta de 09/02/1965, dedicada às elucidações do conto “Conversa de bois”, com a tradução do livro quase concluída, JGR ainda mantinha a mesma preocupação de antes, em essência, repetia o pedido: música, plasticidade, ritmo, tudo para afastar as fórmulas usuais, os lugares-comuns e pelos efeitos de estranhamento:

Por tudo isto é que – como a snra. (*sic*) “ardualmente”, “doloridamente” já está sabendo – nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da história, se é que não muito mais: **a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas esqueletos das frases transmitindo ao subconsciente vibrações sutis e emotivas.**

(Carta de JGR a HO, 09/02/1965. Grifo do autor. Negritos nossos)

As repetidas reivindicações nem sempre vinham num tom cortês. Muitas vezes prevalecia o tom peremptório, professoral e, não raro, categórico:

Perdoe-me, mas, a despeito das magníficas soluções, estou achando que às vezes falta ao diálogo um pouco de concisão, vida, vivacidade formal, nervo. (...) Perdoe-me, mas este parágrafo me parece menos bom, menos natural. Merece polimento. (...) Não sei, poderia dar um jeitinho de evitar tantos “Was” nestas duas linhas? A mim, não soa bem. (...) Não poderia ser outra palavra? Não gosto desta, soa-me simplória e infantil. (Carta de JGR a HO, 04/11/1964)

Não. Peço-lhe a maneira de não termos a feia repetição. (...) Fica parecendo composição escolar. (Carta de JGR a HO, 08/02/1965)

Os exemplos poderiam se multiplicar. Mas, como se pode observar, há uma insistência do escritor sobre determinados aspectos de sua obra. JGR, durante os quase oito anos da correspondência, reitera a HO, em suma, que observe os mesmos procedimentos: choque perceptivo, estranhamento (*ostraniênie*), poesia, energia e crispação.

Essa insistência de JGR sobre tais procedimentos, acreditamos, tem suas origens numa concepção desfamiliarizante da literatura. Em outras palavras, o texto artístico dever ser configurado de uma maneira que seja capaz de desautomatizar a percepção do leitor, causando-lhe a desejada sensação de estranhamento. JGR parece alimentar a crença de que a mente humana tem uma predisposição à ilusão, ao autoengano ou mesmo, a um tipo de economia da energia mental, no qual vigora a lei do menor esforço. Por isso o autor fez do seu texto “uma máquina heteróclita” que opera como um dispositivo capaz de desfazer essa ilusão perceptiva. Conforme frisou Hansen a propósito de *Grande sertão: veredas*: “Sabe-se, porém, que os supostos da produção de um texto transformam-se em resultados dele – o projeto do autor passa a ser, na leitura, um dos efeitos produzidos pelo texto.” (Hansen, 2000: 24). Nas palavras do próprio JGR: “quando o poeta escolhe ou rejeita expressões e palavras, ele visa não apenas a

comunicar imagens ou ideias – mas também atuar, de certa maneira, sobre a mente subconsciente do leitor.” (Carta de JGR a HO, 09 de Fevereiro de 1965)

2.5 - JGR e Chklóvski: poéticas do estranhamento

O inventário das concepções estéticas de JGR, delineadas no tópico anterior, apontou-nos frequentemente certos paralelos com as principais ideias desenvolvidas, na primeira metade do século XX, pelo Formalismo Russo. A analogia torna-se mais declarada, com o conceito de Viktor Chklóvski sobre o procedimento do estranhamento (*ostraniênie*), desenvolvido de maneira particular em seu livro, *Teoria da prosa*.

Para estabelecermos tal analogia, transcreveremos e comparamos dois excertos, um de JGR e outro do teórico russo, ambos concernentes à questão do estranhamento perceptivo:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. **Não procuro uma linguagem transparente.** Ao contrário, **o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar.** Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. **Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo.** É nos detalhes, aparentemente sem importância que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. **O ritmo, a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade.** (Carta de JGR a HO, 05/01/1965. Grifos nossos)

Em visão análoga, o crítico formalista russo, Chklóvski defende que,

para se ter a sensação a vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. **A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.** O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; **a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte.** (Chklóvski, 1984: 36. Grifos nossos)

Tanto o ficcionista como teórico russo vê na arte (no nosso caso, a arte literária) a mesma finalidade implícita: o desautomatismo da percepção. A arte tem a função de descondicionar os hábitos cotidianos e tornar a percepção mais demorada. Pensada nesse sentido, a função estética da arte estaria ligada ao seu trabalho em prol de uma desreificação da percepção humana. Essa maneira de conceber o fato literário é, como tivemos oportunidade de mostrar, explorada por JGR em todas as cartas remetidas a HO. Numa epístola de 03 de abril de 1964, podemos depreender o posicionamento do escritor a esse respeito de uma maneira muito evidente, quando ele defende que

funcionalmente, é para o leitor não poder entender mesmo, pela lógica estreita do *common-sense*, o que se refere às vaguezas misteriosas da vida, do que é apenas para se sentir por sugestão, apoiada na poesia do intencionalmente confuso e na força oblíqua do humor... (Carta de JGR a HO, 03/04/1964)

As ideias de Chklóvski a respeito do estranhamento perceptivo foram expostas em seu livro de *Teoria da prosa*, cuja primeira edição russa é de 1917. O ensaio mais importante desse livro, incluído em todas as antologias do movimento crítico-literário russo é “A arte como procedimento”. É nesse ensaio que Chklóvski expõe suas

primeiras concepções do estranhamento artístico. Esse mesmo conceito passará por algumas reelaborações e mais tarde ele será estendido até mesmo para as relações sociais²⁸.

Como já colocamos, a redação do epistolário de JGR com a tradutora norte-americana compreende o período de novembro de 1958 a outubro de 1966 e, nessa época, o Formalismo Russo já havia sido totalmente silenciado pela gestão stalinista. Não há indícios de que JGR tenha lido textos sobre esse movimento. Na sua biblioteca doada ao IEB, não consta nenhum livro sobre o tema.

Tanto JGR como Chklóvski viveram na Alemanha: o crítico russo morou em Berlim, entre 1922 e 1924, num exílio forçado pelo governo de Stalin, e o escritor mineiro trabalhou em Hamburgo, entre 1938 a 1944, como Cônsul-adjunto.

Contudo, a doutrina formalista parece-nos que não era de toda alheia a JGR, embora em nenhum momento de sua correspondência com os seus tradutores ele faça menção a essa escola crítica. Cogitamos a hipótese de que ele tenha tomado conhecimento de alguns conceitos da escola formalista russa via Franklin de Oliveira, crítico maranhense que dedicou alguns trabalhos à obra do escritor e ao movimento russo. O próprio Franklin se dizia um crítico influenciado pelas ideias formalistas. Veja-se, por exemplo, esse excerto do seu artigo “Revolução Rosiana”, que escreveu a propósito de *Sagarana*, nele o crítico faz a confluência que estamos defendendo:

(...) Ensinam os Formalistas Russos que quando um crítico se está aproximando do valor de uma obra literária, é a palavra, como tal, que importa. Nessa fase do trabalho crítico, é a orquestração – para empregar outro conceito dos Formalistas Russos –, o que quer dizer a qualidade fônica do texto literário, que se mostra mais susceptível de investigação. Pelas

²⁸ Cf. *The Knight's movie*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

feições sonoras, geradas pelo uso das aliterações, coliterações, assonâncias, relações homofônicas, em síntese, pela sua *symphonic structure*, Sagarana oferecia ao crítico amplíssimo campo a ser devassado. (Oliveira, 1991: 180)

JGR conhecia bem os ensaios do crítico maranhense e chegou a enviar à sua tradutora norte-americana o ensaio “As epígrafes” que segundo ele “realmente, revela o tom de sentido, as tendências do livro”. (Carta de JGR a HO, 12/11/63). Por coincidência, neste mesmo ensaio indicado por JGR, o crítico maranhense recomenda uma análise de *Grande sertão: veredas* pelo prisma formalista: “a análise formalista (...) poderá terminar por definir Grande sertão como a novela de feudalismo brasileiro, com seus pastores que são guerreiros.” (Oliveira, 1991: 82). No mais, devemos ainda lembrar deste mesmo crítico o artigo “A fortuna do formalismo” (1991: 119), onde traçou um breve panorama histórico do movimento a que pertenceu Chklóvski.

Nessa mesma atmosfera de defesa do estranhamento, Oswaldino Marques reconheceu no processo de construção textual levado a cabo por JGR, uma intenção declarada de desautomatizar a percepção do leitor, tomando a palavra poética como um meio para alcançá-la. Segundo esse crítico, a prosa rebarbativa do escritor opera como um “renovador do mundo perceptual comum”. Nas palavras do próprio crítico:

Sua função primordial [...] é descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as ideias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arranca-nos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, desse modo, a contínua reativação das nossas vivências e nos abastece de conotação insuspeitadas”. (Marques, 1959: 125)

Por outro lado, são constantes as associações entre a revolução linguística de JGR e as conquistas dos Modernistas de 22, sobretudo com as ideias de Mário de

Andrade. Mas, o próprio JGR se pronunciara completamente em oposição a esse paralelo, chegando a emitir um juízo severo sobre o autor de *Macunaíma*:

(...) “Mário de Andrade, polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de ‘abrasileirar’ a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeá-la, denotando irremediável mau-gosto. Falta-lhe a meu ver, finura, sensibilidade estética...” (Rosa, *apud*, Daniel, 1968: 73)

Há outros pontos de convergência entre a poética rosiana e o Formalismo Russo. No entanto, preferimos abordá-los no próximo capítulo, onde tais confluências serão úteis para a elucidação de alguns aspectos da composição multifacetada do conto “Conversa de bois”.

CAPÍTULO 3

“CONVERSA DE BOIS” DE JGR: UMA LEITURA À LUZ DA POÉTICA DO PRÓPRIO AUTOR

A forma passa a existir para nós quando é difícil percebê-la, quando sentimos a resistência do material. (Jakobson, 2001: 75)

T.S. Eliot nos recomenda que, numa primeira leitura da *Divina comédia*, convém não nos preocuparmos com a identidade do Leopardo, do Leão ou da Loba, e que é até melhor não sabermos o que eles, a princípio, significam. Mas se apressa em dizer: “se depois da sua primeira decifração do texto sobrevém aqui e ali algum choque direto de intensidade poética, nada a não ser a preguiça pode sofrer o desejo de obter cada vez maior conhecimento.” (Eliot *Apud*, Campos, 2003: 180) Se na celebrada obra de Dante tão-somente a presença muda de tais feras já fala alegoricamente²⁹ por si só, o mesmo não se pode dizer que aconteça no conto “Conversa de bois”³⁰ de JGR. Logo nas suas primeiras linhas, ouve-se, inesperadamente, da boca de um narrador sertanejo, uma citação em latim de Virgílio, justamente o guia escolhido pelo poeta florentino para conduzi-lo através da “*selva selvaggia e aspra e forte*” do imponderável mundo dos mortos. Ei-la: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”³¹ Mas a

²⁹ As três feras com as quais se depara Dante, no primeiro Canto do Inferno, são alegoricamente associadas a representações pecaminosas. A onça é interpretada como uma alegoria da luxúria, o leão como uma alegoria da soberba, e a loba com uma alegoria da avareza. Cf. Erich Auerbach. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997 ou Jean Pépin. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Montreal/Paris, Institut d'Études Médiévales/ Librairie J. Vrin, 1970.

³⁰ Doravante todas as referências ao texto de “Conversa de bois” serão extraídas da edição de Sagarana de 1984, que corresponde ao número 03 da coleção “Círculo do livro S.A”, cuja licença editorial foi cedida pela Editora Nova Fronteira S. A. Para designá-lo, utilizaremos da abreviação “CB”. As aspas serão empregadas para diferenciarmos o título do conto das iniciais do livro *Corpo de baile*.

³¹ A passagem citada pelo narrador corresponde aos versos 478 e 479 do Livro I da obra *Geórgicas* de Virgílio (71-19 a.C). Em síntese, essa obra conta o trabalho exercitado pelo homem sobre a terra. Especificamente no livro I compreende fundamentalmente os trabalhos do agricultor e os sinais que esse

aproximação entre as duas imagens não nos é permitida uma vez que as criaturas que integram o bestiário rosiano – em especial as do conto em questão –, ao contrário das de Dante, falam e pensam constantemente. Isso é o que nos informa uma de suas personagens, Manuel Timborna, que, ao ser interpelado sobre a possibilidade de bois falarem, prontamente responde: “– Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo.” (“CB”, p.249)

O exame da fortuna crítica referente à “Conversa de bois” mostra o reduzido interesse que o conto teria despertado nos especialistas, que têm preferido alguns outros do mesmo volume, como “O burrinho pedrês”, “Duelo” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, ainda que ninguém lhe contestasse a condição de obra-prima.

“Conversa de bois” se destaca entre as demais narrativas de *Sagarana* por trazer entre suas personagens uma junta de oito bois-de-carro que dialogam entre si e refletem sobre suas condições de bois durante toda a narrativa. O narrador assim os dispôs, aos pares e em fila, atendendo ao travejamento ideal do carro-de-bois: Buscapé–Namorado, compõem a guia; Capitão-Brabagato, pé-da-guia; Dançador–Brilhante, pé-do-coice; Realejo–Canindé, junta do coice.

Mas há também uma outra conversa, a das personagens ditas “humanas”³²: Tiãozinho: “um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes.” (“CB”, pp. 250-251) Ele atua como guia, caminhando à frente dos oito bois, dando-lhes direção. Os dois bois da primeira junta,

deve conhecer do céu. Em tradução direta os dois versos citados, podem ser vertidos para o português da seguinte maneira: “Vê que sob noite obscura as reses falam. Infando!”.

³² Aqui nos apoiaremos numa advertência de Antonio Candido sobre os perigos que se corre, na análise literária, de se tomar as personagens como seres reais: “embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna.” (Candido, 2009: 77)

Buscapé e Namorado, o obrigam a manter sempre um ritmo acelerado, pois, do contrário, poderá ter os calcanhares feridos pelos cascos dos bois que marcham imediatamente atrás. Seu aspecto triste é bastante enfatizado na narrativa, o que pode ser interpretado como um reflexo da morte recente do pai; também é amigo dos bois e não os maltrata.

Agenor Soronho é o carreiro chefe que comanda a viagem e sucedeu ao pai do pequeno guia na hierarquia familiar, tanto no que se refere ao suprimento financeiro como na união com sua mãe. É descrito pejorativamente como sendo um “homenção ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado.” (“CB”, p. 251) A relação entre ele e o menino está marcada, reciprocamente, pela discórdia e pelo ciúme. Soronho se vale do trabalho infantil de Tiãozinho que se viu, com a morte do pai e com a permissão da mãe, obrigado a trabalhar para o carreiro. Não raro apanhamos o carreiro em atos de truculência dirigidos ao menino: “Tu não vai tirar o pai da força, vai?... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez!...” (“CB”, p. 266)

Desta forma, por sugestão da própria narrativa que, como víamos, flui em duas frentes bem delineadas – a conversa dos bois e a dos humanos –, realizaremos uma divisão análoga à estabelecida por Cavalcante Proença, na sua leitura do *Grande sertão: veredas*. Ou seja, como em “Trilhas no grande sertão”, nossa leitura também se realizará em dois planos: um *fantástico*³³, que é o eixo no qual sucede a narrativa dos animais falantes ou, para relembrar uma expressão irônica do narrador, trata-se de um relato de

³³ Na passagem seguinte de *Introdução à literatura fantástica* contém a definição proposta de Tzvetan Todorov para o que seria o fantástico em literatura:

Em um mundo que, seguramente, é o nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, nem sílfides, nem vampiros, verifica-se um evento que, entretanto, não se pode explicar com as leis do mundo que nos é familiar. Aquele que recebe o evento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e, em tal caso, as leis do mundo permanecem aquelas que são, ou o evento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas então esta realidade é governada por leis de nós desconhecidas. (...) O fantástico ocupa o lapso de tempo desta incerteza; mal é escolhida uma ou outra resposta, abandona-se a esfera do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação provada por um ser que conhece somente as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (2010:30, 31)

algo que pode ser “bem comprovado nos livros das fadas carochas” (“CB”, p.249); e outro *objetivo*, no qual transcorrem os acontecimentos e fatos de que participam as personagens “humanas”.

É preciso reconhecer desde o começo, a fim de evitarmos conclusões abruptas, o artificialismo de tal estruturação e afirmar que ela é apenas uma hipótese auxiliar utilizada para uma melhor compreensão do conto na sua totalidade. Afirmamos ainda que, embora os dois fios narrativos funcionem como esteios travejando a narrativa como um todo, eles estão ocasionalmente confluindo, como, por exemplo, durante o sonho do menino guia – que será melhor analisado mais adiante – e, com muita frequência, ramificando-se em outras tantas micro-narrativas engastadas nas duas principais. (Cf. Todorov, 2003: 100) Não está, como se notará, entre as preocupações do narrador, nas suas “puras misturas”, estabelecer fronteiras distintivas entre as duas instâncias.

Contudo, ao estancarmos o conto em duas partes, pretendemos não só falar detidamente sobre cada uma delas, mas também pôr em evidência a dupla perspectiva a que se abre o foco narrativo do conto, a saber: no plano objetivo o boi é visto e descrito pelo homem; já pelo prisma do fantástico, o homem é o alvo a ser vislumbrado e caracterizado pela perspectiva bovina. Desta forma, o jogo dialético das perspectivas é uma das dificuldades que de imediato se nos coloca e nossa atenção é rapidamente deslocada para a singularidade contida no perspectivismo animal, na sua apreensão do homem e das coisas circundantes: “É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente.” (“CB”, p. 253)

Antes de passarmos à análise dos dois planos, cabe tecer alguns comentários à margem de determinados recursos formais igualmente válidos para ambos os planos. O primeiro deles diz respeito à pontuação usada pelo escritor, a segunda trata do

reaproveitamento de temas folclóricos realizado pelo narrador erudito de “CB”.
Vejamos cada um deles.

3.1 –Marcas da oralidade

Muitas vezes o uso da pontuação por JGR deixa de responder a uma função gramatical e passa a se comportar segundo a estilística do autor. Veja-se, por exemplo, o abundante uso das reticências em “CB”: registramos a ocorrência de exatamente quinhentas e trinta e oito vezes somente neste conto. Seu emprego é subjetivo e, na maioria das vezes, está ligado à ideia de suspensão de pensamento ou engendrando um estado emotivo do narrador que parece pedir fôlego a cada linha do conto. O uso deste sinal gráfico também se acha muito próximo dos padrões da fala, conferindo à narrativa um ritmo mais lento e atribuindo uma ênfase maior nos vocábulos onde ela ocorre: “Sei deles... Bois de lei...” (“CB”, p.271) ou “- Virgem, minha Nossa Senhora!... Ao, os, bois!... Ao, meu Deus do céu!...” (“CB”, p.276). Poderíamos relacionar tal procedimento estilístico à fala própria da região na qual o autor ambientou os contos de *Sagarana*, da qual, aliás, o próprio escritor também descende e à qual várias vezes recorreu em busca de matéria prima para suas obras. Trata-se da região interiorana de Minas Gerais, cenário esse que se faz presente em toda a obra de JGR. Nesse sentido, afere-se a habilidade do autor em resgatar elementos do seu contexto de origem e reinscrevê-los artisticamente na sua narração. No nosso caso, a sutileza das marcas do oral se depreende a partir do uso estilístico das reticências.

3.1.1 Ecos de folclore

Em todos os trabalhos de JGR, deparamo-nos com personagens que podemos definir como “contadores de causos”. São eles boiadeiros, romeiros, tocadores de viola, repentistas, crianças, loucos, intelectuais, e até mesmos animais. Talvez o protótipo desses mestres seja Riobaldo, personagem principal e narrador de *Grande sertão veredas*. É ele quem nos conta a sua própria história, rememorando fatos de sua antiga profissão de jagunço. Todo o romance é um ato de fala ininterrupto que Riobaldo dirige a um interlocutor de quem, em nenhum momento, “ouvimos” a voz. Sua história está entrecortada por outras micronarrativas que vão sendo encaixadas na sua.

JGR foi educado nesta tradição: desde menino foi acostumado a ouvir essas narrativas orais que povoam imaginário da gente do sertão. É ele mesmo quem nos conta que

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas suas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las. (Rosa *Apud* DANTAS, 1975: 27)

Já escritor consagrado, JGR ainda recorria a essas histórias sertanejas, ora coletadas por ele, montado em lombo de cavalo sertão afora, com uma caderneta pendurada ao pescoço, acompanhando boiadeiros em comitivas, ora recorrendo ao pai, proprietário de uma venda em Cordisburgo, local de parada de boiadeiros e sitiantes.³⁴ Essa importância dada pelo ficcionista às histórias de temática sertanejas é notada no farto material recolhido em suas andanças pelo sertão e pelo mundo, hoje sob a guarda do IEB-USP. A partir deste material também é possível perceber a capacidade

³⁴ Uma análise cuidadosa da preciosa contribuição dada pelo pai de JGR, durante o processo de escritura de diferentes obras de seu filho, pode ser encontrada no ensaio “O nome do pai”, de Walnice Nogueira Galvão. *Op. cit.* 2008, pp. 188-200.

efabuladora do autor que transformou artisticamente “matéria rústica sertaneja” nas filigranas de sua prosa.

A arte e a tradição de contar histórias se mantêm vivas em “CB”, em especial por meio da presença marcante da personagem Manuel Timborna: “Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo (...)” (“CB”, p.249). O crítico alemão, Walter Benjamin também interessado nos processos de narrar histórias, estabeleceu, no seu ensaio “O narrador”, uma divisão entre dois tipos fundamentais de narradores: aquele que vem de longe, conhecedor dos saberes das terras distantes e aquele que ganhou sua vida sem sair do seu país, porém conhece as tradições locais. Benjamin propõe um exemplo para cada um dos dois tipos: “Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (Benjamin, 1996: 199) A arte de Manuel Timborna melhor ilustra o primeiro modelo estabelecido pelo crítico, ou seja, é um típico vivente sertanejo contador de causos que parece ser um conhecedor das “terras distantes”. Sobre esse grupo ainda dirá o crítico: (...) “escutamos com muito prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (1996: 198-199). Ainda no mesmo ensaio, Benjamin também explora a confluência dos saberes das duas famílias de narradores:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Benjamin, 1996: 199)

O passo seguinte consiste em verificar como essa teoria se configura no conto em questão. Sabemos, inicialmente, que a narrativa “CB” é o resultado de sucessivas reelaborações por parte desses narradores orais. Sua transmissão requer atenção especial. Primeiramente, o caso³⁵ foi contado a Timborna por uma irara³⁶:

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, - Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, - ela só pode recobrar a liberdade a troco de minuciosa narração. (“CB”, p. 252)

Depois de ouvir o relato do animal, Timborna torna a contá-lo a um interlocutor desconhecido, que é narrador do conto. Tal narrador é o responsável por transpor o caso do mundo da oralidade, ou seja, enquanto um evento folclórico, para os domínios da forma escrita. Essa transposição põe fim naquelas infinitas variações de conteúdo por que passa o “material” folclórico. Passamos então, nesse sentido, do “caso” ao “conto”.

Seria interessante fazermos neste ponto duas breves considerações a respeito desta passagem de um registro da tradição oral sertaneja para a forma escrita, tal como representada em “CB”. A primeira diz respeito à desistoricização por que passa uma narrativa, quando resgatada de sua versão oral. Visto por essa perspectiva, o caso deixará de receber as modificações que cada rapsodo poderia lhe imprimir e passa a existir enquanto texto acabado, inalterável. Num só gesto, o que pertencia aos domínios da coletividade, ou seja, um bem comum, é transposto para a esfera da individualidade.

Nesta forma, o narrador rosiano de “CB”, conforme uma formulação de Hansen:

³⁵ A partir daqui, toda vez que usarmos a palavra “caso”, ela estará relacionada à forma de narrativa oral, típica do folclore nacional. Quando utilizarmos o termo “conto”, estaremos nos referindo ao conto “Conversa de bois”, enquanto uma forma literária acabada.

³⁶ Segundo o *Léxico de Guimarães Rosa*, irara corresponde a um “animal carnívoro, também referido no conto como cachorrinho-do-mato e papa-mel”// Personificado com o nome de Risoleta. (2008:278)

(...) além de disistoricizar o mito, pois ele é deslocado da prática social em que ocorre como o simbólico que articula o imaginário de tal ou qual grupo, a operação também desistoriciza a ficção, que passa a ilustrar a idêntica Natureza Humana.” (Hansen, 2000: 28)

Ainda a respeito dessa transposição do material oral para uma forma escrita, poderíamos recorrer a uma passagem de Terry Eagleton, quando esse nos lembra de uma tradição filosófica ocidental, apreciadora da “voz viva” em detrimento da escrita, por considerar esta última uma “forma de expressão sem vida, alienada.” (Eagleton, 2006: 196). Segundo o crítico, tal tradição sustenta que

no ato de fala eu pareço “coincidir” comigo mesmo de uma maneira muito diferente do que acontece quando escrevo. Minas palavras faladas parecem imediatamente presentes à minha consciência, e minha voz se torna seu veículo íntimo, espontâneo. (...). Escrever parece ser um ato que me rouba de meu ser: é um modelo de comunicação alternativo, uma transcrição pálida e mecânica da fala e, portanto, sempre a uma certa distância da minha consciência. (Eagleton, 2006: 196)

Eagleton está discorrendo sobre o pensamento do filósofo franco-argelino Jacques Derrida e a sua crítica desconstrucionista do *logocentrismo*, preferindo o *fonocentrismo*, que é a fala viva, o discurso oral.³⁷

A segunda observação tem por interesse mostrar que essa mesma transposição de algo da esfera do coletivo para a da individualidade, representada no conto em

³⁷ Elizabeth Rocha Leite assim sintetizou tal problemática: “Segundo Derrida, esse rebaixamento da escrita e esse fonocentrismo revelariam todo o fechamento da metafísica ocidental: um pensamento formado com base em oposições binárias, nas quais um dos termos é sempre recalcado em proveito de outro. Partindo do diálogo *Fedro*, de Platão, Derrida mostra como a linguagem falada (*phoné*) é tratada de forma privilegiada em relação à escrita. Enquanto a primeira seria a manifestação da presença do logos, e, portanto, do ser e da verdade, a segunda se constituiria em ameaça, na medida em que se manifesta como não-presença. (Leite, 2008: 22).

questão, ainda comporta uma promessa, talvez muito significativa em termos de elaboração literária e poderá permitir a permanência da ambiguidade desejável.

O conto guardará certas características que nos remeterão à sua versão oral, como se o narrador, ao lançar mão deste procedimento, estivesse manifestando um gesto de solidariedade para com esses contadores de causos. Sirva de exemplo, o uso particular da pontuação, conforme explicado anteriormente. Mas essa promessa de reelaboração é também depreendida da passagem na qual o narrador de “CB”, antes de ouvir o caso de Timborna, lhe solicita a seguinte permissão: “ - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (“CB”, p. 249) A licença é dada, estando o narrador totalmente livre para inserir no caso os seus “enfeites”. É o próprio narrador que nos alerta de que acrescentará ponto e pouco no sentido de embelezar a versão oral de Timborna. Para usarmos uma expressão de Benedito Nunes é, nesse exato momento, que se dá “a passagem para o poético”.

Tudo se passa como se o próprio narrador, quando “aprisiona” a versão coletiva do caso, mesmo a ela imprimindo seus ornamentos, estivesse consciente dos efeitos disso, e por essa razão promete ser inventivo. Pois se trata de estabelecer, digamos assim, a versão definitiva desta narrativa, que daí para frente, do ponto de vista do conteúdo, será imutável.

Em 1929, Roman Jakobson assinou juntamente com Piotr Bogatyrióv o estudo “O folclore como forma específica de arte”. Nesta pequena obra prima, os dois estudiosos estabeleceram uma diferenciação substancial entre folclore e literatura escrita que ora nos parece de suma importância. Os dois pensadores propõem tal diferenciação

partindo da dicotomia *Langue/Parole*³⁸ conforme estabelecida pelo linguista genebrino Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de linguística geral*:

A diferença substancial entre o folclore e a literatura consiste em que o primeiro é orientado para a *langue* e a segunda é voltada para a *parole*. De acordo com Potebniá, que deu a dimensão justa do âmbito do folclore, o próprio criador aqui não tem motivos para entender sua obra como sua e as obras dos outros autores do mesmo círculo como alheias. (Jakobson; Bogatyrión, 2006: 35)

Para que possamos seguir com o raciocínio, embora a comparação já pareça evidente, convém fazermos a equivalência do causo sertanejo em sua versão oral e coletiva como um “fato folclórico”, enquanto o conto, na sua versão escrita corresponde ao registro da literatura. Nas palavras de Jakobson e Bogatyrión:

Assim como a *langue*, a obra folclórica é interpessoal e existe somente em potencial, é apenas o conjunto de certas normas e impulsos, uma trama da atual tradição que os intérpretes decoram com desenhos de arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da *parole* em relação à *langue*. (Jakobson; Bogatyrión, 2006:34)

Enquanto, na versão do relato oral de Timborna notávamos a liberdade no manuseio de um *corpus* coletivo, imprimindo-lhe variações conforme a criatividade do rapsodo, observamos, na obra literária, justamente o contrário. O *corpus* literário permanece invariável, é um produto acabado, individual, como num ato de fala em que cada falante escolhe as palavras e as combinam conforme sua escolha. O que passa a

³⁸ Por *langue*, língua, Saussure designava o próprio sistema da língua, isto é, o conjunto de todas as regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas) que determinavam o emprego dos sons, das formas e relações sintáticas, necessárias para a produção dos significados. A língua deve ser entendida como um bem coletivo que cada sujeito usa à sua maneira. Por *parole*, fala, Saussure entendia o ato individual que cada falante faz da língua. A característica essencial da *parole* é a liberdade das combinações. É um ato individual.

variar na versão escrita não é mais a obra em si mas, as interpretações que cada leitor lhe confere. Em outras palavras, as modificações, antes na própria obra, passam agora a se efetuar nas diferentes interpretações dessa obra:

A obra literária é objetiva, ela existe de modo concreto, independente do leitor, cada leitor seguinte dirige-se diretamente à obra. O caminho da obra literária não é o mesmo caminho da obra folclórica: aquela não segue de um intérprete a outro, mas, sim, da obra para o interprete. A interpretação anterior pode até ser levada em consideração, mas ela é apenas um dos elementos que compõe a percepção da obra, não sendo, de forma alguma, sua única fonte, como acontece no folclore. O papel do intérprete na obra folclórica não deve ser confundido, em absoluto, com o papel do leitor ou do recitador da obra literária, nem com o papel do autor. Do ponto de vista do intérprete da obra folclórica, ela representa um fato da *langue*, ou seja, é extrapessoal, existe independente do intérprete, embora admita certa deformação e introdução de material artístico, novo e atual, enquanto fato. Para o autor da obra literária, isto é um fato da *parole* que não foi dado a priori, mas tem que ser interpretado de maneira individual. (Jakobson; Bogatyrión, 2006:pp.34-35)

Em “Conversa de bois”, temos somente a versão do narrador. As duas versões anteriores – a da irara e de Manuel Timborna – não chegam a figurar. Quem nos conta a existência desses registros orais anteriores é o próprio narrador do conto. Nas primeiras linhas da narrativa, encontra-se o pacto narrativo, em que Timborna “passa a palavra” ao narrador erudito:

[**Timborna**]: Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.

[**Narrador erudito**]: Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitando e acrescentando ponto e pouco...

[Timborna]: Feito! Eu acho que assim fica mais merecido, que não seja. (“CB”, p.249)

É interessante observar o jogo de espelhos armado pelo narrador de “Conversa de bois”. Ele simula uma situação interna ao conto na qual figura uma personagem que ouvira um relato oral para depois transcrevê-lo. O conto em si é essa versão já “enfeitada” e com os acréscimos prometidos. Daí a fascinante ambiguidade desta narrativa, que mistura o coletivo com o particular, “‘fato de *parole*’ com ‘fato de *langue*.’”(cf. Campos, 2008: 72)

3.2 O plano fantástico: “O boi vê o homem”

[O que é um mito?] – Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam. Esta definição me parece muito profunda. (Claude Lévi-Strauss & Eribon, apud Castro, 2011: 354)

Na maioria das vezes, a apreensão que os bois fazem do ser humano e do mundo à sua volta consiste em não nomeá-los diretamente, mas sim descrevê-los por meio de metáforas. Vejamos: o homem na descrição dos bois é “um bicho esmochado que não devia haver”. O cabeçalho do carro-de-bois é o “chifre do carro”, o choro constante do menino guia é da seguinte maneira metaforizado: “Já babou muita água pelos olhos... Muita...”. Também *sui generis* é o eufemismo de que se vale o boi Brillhante ao se referir a outro de sua espécie, fatalmente acidentado: “ele não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...” (“CB”, p.269)

Esse procedimento compositivo levado a cabo por JGR guarda um paralelo, a nosso ver, com as chamadas *kenningar*, que foi uma forma de metáfora da poesia islandesa antiga que, segundo nos informa Jorge Luis Borges, “se difundiram por volta do ano 1000: época em que os *thulir* ou rapsodos repetidores anônimos foram destronados pelos *escaldos*, poetas de intenção pessoal.” (Borges, 2011b: 36) As *kenningar* são metáforas fossilizadas, basicamente funcionais, que definem os objetos mais pelo seu emprego que propriamente pela sua figura. Por exemplo: “o caminho das velas” é uma *kenningar* possível da palavra mar; assim como “o trigo dos lobos” está para cadáver, e o “sangue dos penhascos” para a palavra rio. E isso para citarmos apenas aquelas de grau menos elevado de complexidade. Borges esclarece ainda que esse modo de construir metáforas alcançou um nível extremo de dificuldade, de maneira que sua decifração tornou-se quase intransponível a um leitor moderno. No conto em questão elas são bastante cristalinas e sem grandes complexidades: “*homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta*” (“CB”, p.253) = Agenor Soronho; “*O bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois*” = Tiãozinho; “*o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-meloso-alto*” = boi Namorado; “*o-que-gosta-de-pastar-à-beira-da-cerca-do-pasto-das-vaca.*” = boi Brabagato, etc.

Nas *kenningar* rosianas acima exemplificadas podemos ainda observar, no plano da construção formal, aquilo que, pautados nas regras da morfologia, poderíamos categorizar de substantivo composto, mesmo com uma extensão nunca antes registrada na história da língua. E isso soa como uma ironia do autor que parece pôr em cheque o convencionalismo regente das normas gramaticais. Não sem razão JGR, na entrevista concedida a Günter Lorenz, defendeu que o uso que os escritores devem fazer do material linguístico, deva também ter como objetivo a revitalização da própria língua:

Esta língua, assim como o provam Asturias, Thomas Mann e Musil, esta língua atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Rosa, 1984: 89)

As metáforas bovinas, como se observa, autonomizam-se nos trechos em que ocorrem e nos atraem para o seu estatuto de “criação”. Isto é, para seu estado de *constructo*, de artifício que quer reter a percepção sobre si mesmo. Aí podemos tanto ler, uma concretização da referida singularidade do perspectivismo animal como também uma ilustração convincente daquilo que Jakobson lembra no seu texto “A novíssima poesia russa”, de 1919, como um dos procedimentos capitais da poesia dos futuristas russos, detectado pelo estudioso no âmbito da obra de Velimir Khlébnikov, a saber: “a poesia autoforjada”. Tal procedimento considera a valorização de “a palavra em si, com valor próprio, que se forja e se tece por si (...).” (Jakobson, 2001: 69)

Na carta de 11 de fevereiro de 1964, endereçada a Mrs. de Onís, JGR, em sintonia fina com a observação de Jakobson, declarava: “Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’.”

A problematização consciente que JGR faz do próprio material de que se serve na sua escrita constitui um dos traços distintivos da literatura moderna. E é essa consciência que o conecta à modernidade, como observou Haroldo de Campos, ao comentar as afinidades entre JGR e James Joyce:

Já Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyceano: sua contestação da linguagem comum, sua revolução da palavra, e consegue fazer

dele um problema novo, autônomo, alimentando em latência e possibilidades peculiares a nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. (Campos, 1991: 574)

Mas, ainda é preciso insistirmos um pouco mais na singularidade contida no perspectivismo bovino. A experiência é útil pelo efeito de estranhamento produzido no leitor, subitamente obrigado a contemplar com olhos não humanos lugares que lhe são, em certa medida, familiares. Nesse sentido, também se dá em JGR o que Chklóvski evidenciou na narrativa *Kholstomer*, de Tolstói: ao conduzir a obra pela perspectiva de um cavalo, as coisas do mundo, sobretudo as atitudes humanas, são singularizadas pela percepção equina, e não pela humana. Já em *Timbuktu*, do norte-americano, Paul Auster, é o cão vira-lata Mr. Bones quem desempenha o papel de protagonista e de narrador principal do romance. Os exemplos são muitos.

No livro *A inconstância da alma selvagem* de Eduardo Viveiros de Castro, o antropólogo dedicou um capítulo ao tema do perspectivismo ameríndio. Dele extraímos a seguinte passagem que acreditamos fortalecer nossa observação quanto à singularidade contida no ponto de vista dos bois descritos no conto:

A tradução da “cultura” para os mundos das subjetividades extra-humanas tem como corolário a redefinição de vários eventos e objetos “naturais” como sendo índices a partir dos quais a agência social pode ser abduzida. O caso mais comum é a transformação de algo que para os humanos é um mero fato bruto, em um artefato ou comportamento altamente civilizados, do ponto de vista de outra espécie: o que chamamos “sangue” é a “cerveja” do jaguar; o que temos por um barreiro lamacento, as antas têm por uma grande casa cerimonial, e assim por diante. (Castro, 2000: 361)

3.2.1 - A epígrafe

Trata-se de uma estrofe extraída de uma velha cantiga do Boi Bumbá, resgatada pelo autor do folclore nacional.

“ – Lá vai! Lá vai! Lá vai!...

- Queremos ver... Queremos ver...

- La vai o boi Cala-a-Boca

Fazendo a terra tremer!...”

(Coro de boi-bumbá). (“CB”, p.247)

A semelhança que mais imediatamente se estabelece entre o conto e sua epígrafe – um como o outro versando sobre a temática do boi –, nos convida, desde o início, a seguir para o interior da narrativa, quando o boi Brilhante compartilha com seus pares a trágica história do boi Rodapião. Esse último passou a viver muito próximo dos humanos, renegou sua condição bovina e adotou o dispositivo lógico do pensamento humano, passando assim a pensar e agir como o faria uma pessoa:

– Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois ir beber e voltar, é melhor a gente começar de longe, e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra se comer mais! (“CB”, p.265)

Dos humanos também aprende alguns “defeitos”, como, por exemplo, a lei do menor esforço: “- O bebedouro fica longe – disse o boi Rodapião – Cansa muito ir até lá p’ra beber...” (“CB”, p.265). Contrariando os princípios velados da arte do autor, que não admite formulações lógicas, bem como acomodações perceptivas, termina fatalmente acidentado ao se aventurar a subir um morro muito íngreme. Seu fim está poeticamente descrito, como já dissemos, na metáfora que segue: “Escutei o barulho

dele: “boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui embaixo e berrou triste, por que não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...”. (“CB”, p. 269). É certamente nesse momento que se instaura, em toda a narrativa, a ligação mais direta entre o conto e sua epígrafe, pois tanto o boi Cala-a-boca da epígrafe como Rodapião do destino fatal, cada um a seu modo, fazem a terra tremer: o primeiro por pisar forte no chão³⁹, por certo atendendo à marcação do ritmo da cantiga folclórica a que pertence, e o segundo, por rolar ladeira abaixo. O elo entre os dois fatos nos parece autorizado se levarmos em conta as observações feitas por Franklin de Oliveira, no estudo dedicado às epígrafes de *Sagarana*. Para o crítico maranhense elas funcionam como

siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas. Acusam o que vai vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que encerram o tema, compendiando-o *in nuce*. Às vezes são uma só peça óssea que permite a reconstituição do esqueleto da fábula. Outras vezes funcionam como bordão de arrimo: tem algo de refrão, *ritornelo*. Situam previamente o tema em seus paralelos e meridianos. São tremas simbólicos, diagramas metafísicos. Constituem a fronteira superior, o teto transcendente das histórias em teoremas poéticos postos em alto-relevo – dos quais as novelas, as histórias vão desempenhar, em seu curso, o papel de demonstração viva. (Oliveira, 1991b: 56)

Para permanecermos ainda com o tema do boi, vale salientar a insistência com que tal animal reaparece no universo ficcional de JGR. Tendo o escritor largamente

³⁹ Aqui também poderemos recorrer à definição dada por Luís da Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do folclore brasileiro*. O pesquisador esclarece: “Boi-bumbá: é o Bumba-meu-boi, folguedo realizado em Belém e nos arredores, nas festas de São João (...) é acompanhada por dois ou três cavaleiros e uma orquestra composta de rebecas e cavaquinhos” (2005: p.80). Também aqui o boi termina morto pelo dono da fazenda para satisfazer o desejo de sua esposa. O pesquisador relata-nos ainda que se trata de uma manifestação com coreografia movimentadíssima e ritmo enérgico. E aqui estaríamos tentados a associar as batidas rítmicas dos passos fortes do boi Cala-a-boca, da epígrafe, com o rolar do boi Rodapião ao cair do morro íngreme. Ao seguirmos com a mesma analogia acreditamos que não acarretaria muita perda se estabelecêssemos outra ligação, desta vez num grau mais abrangente, entre as repetições tautológicas das rimas da epígrafe que está disposta em rimas cruzadas (ABCB) com o permanente recontar do enredo do conto. Sabemos que inicialmente o caso fora contado a Manuel Timborna por uma irara; depois Timborna o contou a um interlocutor desconhecido; que por último conta a nós, por meio da linguagem escrita e variando as duas versões anteriores.

aproveitado de um repertório sertanejo, transpondo artisticamente para sua obra elementos da fauna e da flora nacional, bem como os homens que a habitam⁴⁰, não fica difícil reconhecer no boi um dos seus motivos prediletos. Para que tenhamos uma ideia do quão importante foi esse animal para a formação simbólica do autor é curioso, nesse momento, transcrevermos, mesmo com os excessos que ela comporta, uma pequena passagem extraída do depoimento do vaqueiro Mariano ao jornal *Flan*, na qual o sertanejo conta-nos a sua impressão sobre o estranho interesse que JGR demonstrava pelos bois:

Mas o mais gozado em seu Guimarães era quando tinha vaca no meio da conversa. Duma vez ele me disse, no meio do campo: – “Mariano” – e fez uma pausa – “eu só queria era penetrar na alma de um bovino!” Eu disse: – “Que coisa esquisita, dotor”. E ele temperou: – “Quando vejo a grama molhada, só tenho vontade é de pastar.” (Mariano, 1962: 8)

Para Northrop Frye, cada poeta – e neste rol também se inclui nosso autor – possui sua própria formação arquetípica à qual recorre com frequência, muitas vezes inconscientemente: “(...) cada poeta tem sua mitologia particular, (...) sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar (...)”. Desse modo, num viés comparatista, poderíamos afirmar que o boi ocupa na formação simbólica de JGR o mesmo lugar que o tigre ocupou na de William Blake.⁴¹

Há um capítulo especial que Walnice Nogueira Galvão, em seu *As formas do falso*, dedicou à questão do gado tal como é representada no *Grande sertão: veredas*.

Para a crítica:

⁴⁰ O estudo de Mônica Meyer, *Ser-tão Natureza*, dá bem a medida do papel preponderante da natureza da obra do escritor mineiro. Também vale registrar o estudo de Jacqueline Penjon que, em 1994, defendeu, na Sorbonne, o *doctorat d'état* com um léxico de termos da flora e fauna extraídos do romance *Grande sertão: veredas*.

⁴¹ A comparação se valeu da leitura de *Fearful symmetry: a study of William Blake* de Northrop Frye.

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças e milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como às plantações de algodão e amendoim; – lá está o gado, nas planícies como nas serras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom de paisagem sertaneja, deste a sépia da caatinga no tempo das secas até o verde vivo das roças novas no tempo das águas. (Galvão, 1986: 26)

E pouco adiante declara:

A importância fundamental do gado no sertão se inscreve na frequência dos toponímicos do romance: vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita, Logoa-do-Boi, Curral de Vacas, Lagoa dos Marruás, Vau da Boiada, Vereda Saco dos Bois, Currais do Padre, Curral Caetano, Chapéu-do-Boi, Curralinho, onde Riobaldo passa sua adolescência, Cachoeira-dos-bois, Fazenda Boi Prêto, Vargem-da-Cria, Vereda-da-Vaca-Preta, Ribeirão Gado Bravo. Riobaldo diz, de rios e ribeirões, que já molhou mão em muitos do *Boi* ou da *Vaca*. Até mesmo alguns jagunços levam no nome a imprimadura do gado: João vaqueiro, Marruaz, Carro-de-Boi. A cantiga de Siruiz, referência rica de lembranças para Riobaldo, fala em “meu boi môcho baetão”. Os jagunços cantam a Moda-do-Boi, e quando Medeiro morre Riobaldo se lembra dos versos: “Meu boi preto mocangueiro, / árvore para te apresilhar?”. (*Idem*, 27)

Em *Sagarana*, as reses pululam em todos os contos e podem ser percebidas desde o primeiro, “O Burrinho pedrês”, com a variegada boiada de quatrocentos e sessenta bois de propriedade do Major Saulo, até as alpercatas de couro cru que Tiãozinho arrasta no seu “chlape-chlaple”, numa empoeirada estrada sertaneja.

Particularmente em “Conversa de bois”, a persistência do gado no imaginário do povo sertanejo se afere, para irmos de um extremo ao outro, no próprio título do conto e

mais sutilmente ressoa no sofrimento de Tiãozinho que, não sem uma acentuada dose de tristeza, procura esquecer a morte recente do pai, “descansando” o seu pensamento numa espécie de trabalho do luto freudiano⁴² ora falando os nomes dos bois da junta sem praticamente nenhuma necessidade, ora tentando lembrar o nome das vacas de um tal Major Gervásio:

Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar. Mas ainda está triste. Não quer pensar no pai depois – tem medo de pôr a ideia no corpo que vem em-riba da pilha das rapaduras. Só aguenta pensar nele de-em-antes, na cafua... Pega a imaginar outras coisas. *Fala* os bois, sem precisão: - Buscapé!... Brabagato!... – Depois, faz força para se lembrar dos nomes das vacas todas do seu major Gervásio: Espadilha... Bolívia... Azeitona... Mexerica é a turina. Porcelana é a toda branca, desmochada. Guiamina é a preta, de cinturão branco no cilhador...”. (“CB”, p. 264)

Na mesma medida é também reveladora a crítica que Soronho dirige à uniformidade dos bois de João Bala, acidentados no percurso, por apresentarem todos uma única cor: “o que é que adianta esse *gosto bobo* de ter todos os bois laranjos, de uma só cor?...” (“CB”, p. 270, grifo nosso). A observação do carreiro nos permite situá-la no âmbito da poética do próprio autor. Na carta de 04 de novembro de 1964, JGR explica a HO que os efeitos de sua poética do estranhamento podem ser percebidos também naqueles momentos que se apresentam sem nenhuma importância a um leitor desatento: “E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que esses efeitos se obtêm”. Sendo assim, a crítica ao critério de seleção dos bois de João Bala, que se orienta tão-somente em repetir sempre as mesmas cores, além de não exibir nenhum

⁴² Em seu texto “Luto e melancolia” de 1917, Freud, dá o seguinte esclarecimento: “Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que toda a libido seja retirada de suas ligações com o objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena”. (Freud, 2011:49)

“acidente” perceptivo no plano visual, segue na contramão da já mencionada poética rosiana que, como vimos, repousa seu interesse sempre na abundância, na diversidade, no colorido. Não sem razão os bois da junta de Soronho, no seu conjunto de oito, não apresentam nenhuma identidade entre si; a começar pelos seus nomes próprios que lhes conferem singularidade. Na passagem seguinte a comunicação poética se dá tanto no plano fônico quanto no visual, sendo que no derradeiro vigora a heterogeneidade das cores:

“ – Buscapé, bi-amarelo, desdescendo entre a grossa barbela plissada, e Namorado, caracu sapiranga, castanho vinagre tocado a vermelho – (...) Capitão, salmilhado, mais em branco que em amarelo, dando a direita a Brabagato, mirim- malhado, meio chumbado, assim cardim. (...) Dançador, todo branco, zebuno cambraia, (...) Brilhante, de pelagem braúna, retinto, liso, concolor. (...) Realejo, laranja-botineiro, com polainas lã de brancas, e Canindé, de chifres semilunares, e, na cor jaquanês.” (“CB”, p. 251)

Quando as diferenças entre as cores dos bois se obsoletam, ou seja, quando o fato de possuir uma cor diferente já implica minguar o seu critério de identidade, pois mesmo aí há certa repetição, haverá dentre eles o boi Dançador, de pelagem totalmente branca. Aqui a singularidade recai exatamente na ausência de todas as outras cores da junta. Neste espetáculo de raças, cores e formas, a singularidade está, como no conceito de “traço distintivo”⁴³ de Jakobson e Trubetzkoi, na diferença que cada boi possui na

⁴³Jakobson: “A análise lingüística decompõe gradualmente as unidades enunciativas em morfemas como constituintes últimos suscetíveis de significação própria, e dissolve esses veículos semânticos mínimos em seus componentes finais, capazes de diferenciar os morfemas uns dos outros. Tais componentes se chamam traços distintivos. (...) Cada traço distintivo envolve uma escolha entre dois termos de uma oposição que apresenta uma propriedade específica diferencial em divergência com as propriedades de todas as demais oposições.” (Jakobson, 1972: 102). Como sintetizou Edward Lopes: “a ideia básica de traços distintivos, tal como entendida por Jakobson – Fant – Halle, é que o receptor de uma mensagem, ao ouvir a onda sonora, vê-se frente a uma situação de dupla escolha e tem de eleger entre duas qualidades polares da mesma categoria (grave/agudo, compacto/difuso) ou entre a presença ou a ausência de uma determinada qualidade (sonora/surda, nasalizada/não-nasalizada)”. (Lopes, 2000: 127)

sua relação com os demais. Como contribuição para formular uma visão empírica do que uma junta tão heteróclita como a de Soronho poderia representar no campo visual, é interessante tomar como roteiro as seguintes instruções que Merleau-Ponty nos propõe na sua *Fenomenologia da percepção*:

O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro. (Merleau-Ponty, 2006:25)

A fim de demorarmos um pouco mais no plano da expressão e reafirmar que a arte de JGR está sempre a solicitar nossa desautomatização perceptiva, exporemos mais uma boiada, a do major Saulo de “O burrinho pedrês”. Bastante citada quando se procura exemplificar os aspectos poéticos da prosa do autor, tais bois, assim como os de Soronho, exibem seu aspecto insólito: “Galhados, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lombardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, varejeiros, silveiros...”. (“CB”, p. 25)

Certamente passaria despercebida, por exemplo, a um profissional das ciências veterinárias, que estaria tentado a ver nos adjetivos acima, pelo efeito de real que produzem, tão-somente as marcas do seu ofício e colocaria de lado a função poética implícita nos nomes elencados pelo autor. Veja-se, porém, o que tinha em mente o ficcionista mineiro ao enfeixar vinte adjetivos trissílabos:

(...) – Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para,

enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só la: lalala – la... lá, rá, lá, rá... lá –lá –lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes, idênticas, iniciais, ou rimados. (Rosa de JGR a HO, 11/12-1963)

A explicação pormenorizada do autor instiga-nos, por extensão, a submeter também os nomes dos bois de Soronho a uma leitura na clave da mencionada “substância plástica”. Conforme sua disposição no travejamento do carro, os bois estão assim enfileirados e aos pares: Buscapé–Namorado; Capitão–Brabagato; Dançador–Brilhante; Realejo–Canindé. Para começarmos, poderíamos apontar a aliteração da consoante “B” iniciando os nomes de Buscapé, Brabagato; Brilhante, sendo os dois primeiros nomes compostos de três sílabas poéticas e o último de duas. As juntas do pé-do-guia e a do pé-do-coice, correspondendo, respectivamente, aos bois Capitão–Brabagato e Dançador–Brilhante, formam, inicialmente, dois sintagmas nominais: capitão Brabagato e dançador brilhante. No primeiro, há reminiscência de hierarquia militar, não fosse a recorrência de patentes desta natureza pelo livro afora, estaríamos aqui tentados a conferir a esse par, mesmo com posição subalterna no travejar do carro, uma aura de autoridade. Mas, depois de topar com tantos majores – Major Saulo, Major Gervasio, Major Anacleto, Major Consilva –, todos proprietários de grandes extensões territoriais, criadores de gado e outros animais, restar-nos-ia aqui associar a patente e a onomástica (Capitão e o sobrenome Brabagato) a uma efemérides a um suposto Capitão Brabagato. Quanto à expressão “dançador brilhante”, tomamos-na mesmo no sentido literal que tais palavras conferem. Quiçá a expressão tenha algo a ver com os sacolejos do carro, que avança aos solavancos.

Se realizamos a escansão dos pares, como se fossem versos, teremos então um quarteto composto por versos hexassílabos e pentassílabos:

Bus/ca/pé/ na/mo/ra/do

1 2 3 4 5 6

Ca/pi/tão/ bra/ba/ga/to

1 2 3 4 5 6

Dan/ça/dor/ bri/lhan/te

1 2 3 4 5

Rea/le/jo/ca/din/dé

1 2 3 4 5

Somente os dois primeiros versos rimam entre si na estrofe: *a a b c* (rima abraçada). Diferentemente, os dois versos centrais (o 2º e o 3º) possuem rimas toantes, expressão que em si já nos aproxima da “toada” com que os caminham estrada afora. Podemos admitir que esses dois versos estão ligados por um *enjambement*, se a tanto nos arriscarmos e admitirmos haver um elo sintático, estabelecido entre as duas construções. Desta maneira, teríamos a expressão: capitão Brabagato dançador brilhante. Desta maneira, poderíamos pensar sintaticamente uma construção na qual houvesse um sujeito – capitão Brabagato – e seu aposto explicativo – dançador brilhante –, mas aqui, sem a ocorrência da vírgula ou outro sinal gráfico, que comumente acompanham construções desta natureza. Ligados assim tanto pelo *enjambement* como pela rima toante no seu interior, os dois versos dariam a impressão de uma oração com sentido definido. Por outro lado, não fica difícil instituímos, elipticamente, uma ligação entre o segundo e terceiro versos, uma vez que o mesmo autor, *a posteriori*, deu-nos a seguinte fórmula: *Grande sertão: veredas*.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro *Sobre a prosa*, em comentário concernente ao emprego do *enjambement* como um dos traços distintivos da linguagem poética, recobra, etimologicamente, a palavra *versura* que é, segundo o filósofo, justamente o local em que reside o ponto de convergência entre um dado verso e aquele que o acompanha na linha seguinte. Nas palavras do próprio Agamben:

Versura: termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo. Existe um paralelismo com alguns sistemas de escrita antigos, nos quais as linhas correm alternadamente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, como acontecia na escrita grega antiga, na hitita ou também na escrita rúnica. Este tipo de escrita é geralmente designado de escrita bustrofédica (do grego *bustrophedon*: o modo de virar dos bois). (Agamben, 1999: 31)

Certamente esse mesmo “da(r) à volta no fim do campo”, que o filósofo trouxe à baila, também está sedimentado na palavra “cavalgamento”, comumente usada para traduzir o termo francês *enjambement*. A expressão cavalgamento é, nessa justa hora, muito bem vinda, uma vez que podemos estabelecer, sem muitos malabarismos, um paralelo entre o cavalgamento do segundo para o terceiro verso da quadra que montamos com os nomes dos oito bois (Buscapé e Namorado; Capitão e Brabagato; Dançador e Brilhante; Realejo e Canindé, cada par representa um verso) e a marcha acelerada dos próprios bois-de-carro. Dizemos acelerada porque a velocidade com que caminham os bois a depreendemos da passagem seguinte que, novamente, nos coloca a imagem do triste menino, caminhando à frente de seus bois: “Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois palmos da sua cabeça, avançavam os belfos babosos dos bois da guia (...)” (“CB”, p. 251). Para aproveitamos mais um foco de concentração poética, é mister pôr em revelo, mesmo que muito brevemente, as aliterações da explosiva bilabial /b/ e da labiodental sonora /v/ da passagem “belfos

babosos dos bois” que, por sugestão, bem nos lembram o escorrer mesmo da baba dos bois.

A propósito da ligação que ainda há pouco tentamos estabelecer entre os versos “capitão Brabagato/dançador brilhante” queríamos recobrar o ensaio “Ritmo e sintaxe”, de Ossip Brik, em que o autor defende haver uma determinação recíproca entre o impulso rítmico do verso e a sintaxe da frase, respaldando nosso reparo:

O verso obedece não somente às leis da sintaxe, mas também às da sintaxe rítmica, isto é, a sintaxe enriquece suas leis de exigências rítmicas. (...) Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática. (Brik, 1978: 136)

Buscapé e Namorado tem muito a ver com o local que ocupam na junta: são os mais próximos do menino guia. Sobre esse ponto retornaremos mais adiante.

Realejo e Canindé compõem a última junta, porém, são os dois que estão mais próximos ao carro-de-bois. A palavra realejo significa órgão mecânico tocado à manivela. Talvez aí residisse alguma analogia entre esse nome e a mecânica rudimentar do carro-de-bois. Ambos fazem referência a um período histórico no qual a tecnologia ainda estava longe do sertão. Hoje, no mundo rural, usam-se comumente máquinas pesadas de tração mecânica e movidas a combustível. Sobre Canindé apenas queremos enfatizar a associação de seu nome a uma ave multicolorida da fauna brasileira, o que vem a se coadunar com o colorido restante da junta.

3.2.2 - As onomatopeias como forma de linguagem infantil

Mas, afinal, do que falam esses bois? Falam, sobretudo, dos infortúnios de serem bois pensantes e de viverem demasiadamente próximos dos humanos:

“ – É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?... [...] “É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... [...] – Não podemos mais deixar de pensar como o homem... Estamos pensando como o homem pensa... (“CB”, pp. 255-254)

E o mais notável é que falam como que duas línguas distintas: eles se valem do mesmo código linguístico dos homens, dos quais aprenderam a fala, mas também falam por meio de um código cifrado, hieroglífico, por meio de um léxico privado. Vejamos: “ – *Oung! Moun! – Moun?! – Hmoun-hum! [...] Mhu! Hmoun! [...] – Hmou! Hung! [...] – Mû-ûh... Mû-ûh!... [...] – Bhuh!... [...] Uf! Pfu...*” (“CB”, pp. 255, 256, 261, 273). Só somos capazes de compreender a primeira fala que, por ser bovina-humana não apresenta dificuldades. Quanto ao léxico particular não se pode dizer o mesmo, pois tem exclusivamente como destinatários seus pares na junta. Tiãozinho parece ser o único capaz de entender e de falar com os bois: “- Olha aí, Tiãozinho, tu que é também um guia brioso, *conversa por mim com esses bois!*... Vamos bonito, Dançador! Brabagato, boi meu!...” (“CB”, p. 273, Grifo nosso)

Mas, à parte a intenção de reconhecer nestas onomatopeias bovinas um vezo estilístico do autor, achamos produtivo lê-las na chave sugerida pelo próprio narrador quando, ironicamente brinca e diz que o fato de bois falarem pode ser comprovado nos livros das fadas carochas, ou seja, nos livros infantis: “Que houve um tempo em que

eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que *bem comprovado nos livros das fadascarochas*.” (“CB”, p.249. Grifos nossos)

A partir dessas colocações que valem tanto para ilustrar a dupla fala dos bois (eles conversavam, entre si e com os homens) como também circunscrevem, com a expressão “bem comprovado nos livros das fadas carochas”, qualquer coisa que nos remeta aos domínios do universo infantil ou da fantasia. Se é válida a constatação de que o mimologismo tem maior predominância na linguagem infantil, então estaríamos tentados a ver também nas interjeições bovinas a mesma aura infantil emergidas dos livros de fadas carochas. Sendo assim, o narrador de “Conversa de bois”, ao usá-las, está expandindo por todo o conto a mesma atmosfera contida nos livros das fadas carochas. Isso equivaleria a dizer que as onomatopeias de “Conversa de bois” são um tipo de fala infantil.

Na passagem seguinte percebe-se a intenção do narrador em remedar o som fanhoso do emitido pelo carro-de-bois utilizando palavras de som nasalizado: “O rechinar, arranhento e fanhoso, enchia agora a estrada, estridente.” (“CB”, p. 326. Grifos nossos)

Jakobson também se viu atraído pela linguagem das crianças como objeto de estudo. Entre 1939 e 1941, quando se encontrava na Noruega e na Suécia, Jakobson escreveu, em alemão, o ensaio *Linguagem infantil, afasia e universais fonológicos*⁴⁴. Neste estudo, o teórico russo observou que as crianças antes de aprender uma língua, imitam ruídos não humanos à sua volta. Para isso usam reiteradamente as onomatopeias. Veja-se o seguinte trecho do ensaio de Jakobson:

⁴⁴ Jakobson: *Selected writings*, vol. 1 – *Phonological studies and Child language, aphasia, and phonological Universal*.

Assim, nas crianças que ainda não têm fonemas velares, observa-se *gi* como uma imitação de persianas caindo, *kra kra* para o crocito do corvo, *gaga* como uma indicação de prazer, *ch-ch* como um som de alegria, *kha* para tudo o que é sujo etc. embora as fricativas ainda sejam substituídas pelas explosivas nas “línguas denotadora objetiva” da criança, as primeiras podem aparecer como imitação sonoras com uma função onomatopeica. O ruído de um bonde é reproduzido por *zin-zi*; ogato, por uma criança, e a mosca, por outra, são imitados com *ss* e há tentativas frequentes para imitar o som de aviões, ou de espantar galinhas ou cachorros, com *f*. O *r* líquido pode ainda estar faltando em palavras que a criança toma emprestado de um adulto, mas o som de um passarinho ou o chocalhar podem, porém, ser reproduzidos com ele, e as crianças que ainda não fazem uso de *i* imitam os latidos de cachorros com *didi* ou o som de um parcial com *titi*, *bibibi* e *pipi*. (Jakobson, *apud*, Heller-Roazen, 2010: 26)

Já para Marly Daniel, o uso de tais mimologismos por JGR, está ligado não a um tipo de expressão típica do universo infantil, mas sim, a uma forma de “poetização de sua prosa”, que solicita ao leitor uma participação maior naqueles momentos em que ocorrem. (Daniel, 1968: 138) Segundo essa estudiosa do autor,

O mundo do sertão está cheio de vozes, tanto animadas como inanimadas, e o autor procura, por meio das criações onomatopaicas, reduzir (*sic*) a forma escrita os sons percebidos por seu ouvido aguçado. Já que são estruturadas a maioria das suas histórias e *Grande sertão: veredas* em forma de narrativa oral, esta técnica tem relevância especial, embora se veja obrigado o leitor à leitura em voz alta se deseja captar o significado mais amplo das formas onomatopaicas. (Daniel, 1968: 138-139)

A participação que elas solicitam do leitor, a se pautar pela explicação de Daniel, é que ele realize a leitura desses trechos em voz alta, a fim de captar os seus significados mais abrangentes. Contudo, essa apelação, como uma partitura a ser seguida, acaba por

restituir ao conto marcas de oralidade, como se nos momentos em que aparecessem, valesse mais a pena tirar os olhos da página e pronunciar tais expressões. E quando rompemos o silêncio do ato de leitura, por solicitação mesma da narrativa, parece que estamos às voltas com o suposto registro oral do qual o conto, segundo o narrador, se originou. Tudo se passa como se nos trechos em que as onomatopeias ocorrem houvesse uma dominância do oral sobre o escrito. É como se o narrador estivesse preocupado em trazer para o âmbito da escrita essas marcas da natureza. O som emitido pelo carro-de-bois pode corroborar nossa impressão: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein...*, *nheinhein...* *renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois.” (“CB”, p.250)

Talvez aqui estivéssemos diante de um caso típico de um elemento *externo* que deixa suas marcas na tessitura *interna* do conto, algo da mesma natureza daquilo que o crítico Antonio Candido defendeu em seu ensaio “Crítica e sociologia”:

Quando isso se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (Candido, 2010:17)

Outra singularidade de “Conversa de bois” se dá no foco narrativo adotado pelo escritor. Retomando o que foi dito, trata-se de um narrador culto que cita um fragmento das *Geórgicas* de Virgílio em pleno sertão mineiro. A quem estaria destinado esse ato ilocutório senão ao seu próprio emissor? De um lado podemos depreender que este sertanejo letrado, que se propõe a recontar uma história colhida da tradição oral,

enfeitando-a com variações a seu bel-prazer, talvez estivesse tentando nos dar provas de suas habilidades enquanto artista rapsodo com pleno domínio da arte da narração. Por outro lado, ele mesmo parece ter um gosto pela expressão em si, pela palavra enquanto tal. Pois, ao citar Virgílio em latim em pleno sertão, canta como uma ave rara, sem possibilidade de um interlocutor que por ventura pudesse também citar algo do mesmo teor erudito. É preciso se contentar tão-somente com a expressão em si, desterritorializada⁴⁵. É notável a inversão produzida pelo narrador rosiano: a língua latina, rico reservatório cultural, do ponto de vista de um sertanejo soa somente como um ruído, nada significa, é uma língua de bárbaro⁴⁶: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”. (“CB”, p.249) Nesse sentido também se dá em JGR, por exemplo, algo parecido com o que Tyniánov notou numa passagem da peça *Macbeth*, de Shakespeare: “Lady Macbeth, que diz a uma certa altura: ‘eu alimento filhos no meu seio’ e dela dizem “não tem filhos”. Ora, sua fala é justificada pelo fato de que a Shakespeare importa, às vezes, a força expressiva de cada frase.” (Tyniánov, 1975: 26)

Ainda sobre esse tema da expressão em si, não poderíamos deixar de relatar um excerto do mesmo teor que o autor incrustou no cerne do conto “São Marcos”. Ele próprio, a respeito deste fragmento, declarou à sua tradutora que aí estava o núcleo duro desta narrativa, uma espécie de “pequeno ensaio encaixado na estória, *a litte essay*” (Carta de JGR a HO, 09/02/1965). O conto é narrado na primeira pessoa e funciona

⁴⁵ O conceito de “desterritorialização” advém da filosofia de Deleuze e está mais bem delineado no livro *Crítica e clínica*.

⁴⁶ Quanto ao uso do termo bárbaro, gostaríamos de explicitá-lo com as seguintes palavras de Edward Lopes: “Boa parte do relativo descaso dos primeiros pensadores gregos para com os fenômenos linguísticos pode ser imputada ao preconceito cultural com que esse povo mirou sempre os estrangeiros com que entrava em contato, e aos quais se referia com a onomatopeia pejorativa *barbaroi*, palavra com que designavam as línguas de outros povos como ininteligíveis e rudes, à semelhança do gorjeio das aves. (Lopes, 1997: 27).

como se fosse um simulacro do próprio escritor transposto para dentro de uma de suas histórias. Vejamos:

Foi logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

“Teus olhos tão singular

Dessas trançinhas tão preta

Qero morer eim teus braço

Ai fermosa marieta”.

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

“Sargon

Assarbaddon

Assurbanípal

Teglattphalasar, Salmanassar

Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor

Belsazar

Sanekherib”.(Rosa, 1984: 204)

Tudo se passa como se o rol de nomes, desconhecidos ao autor destes primeiros versos, funcionasse como uma resposta pedante à trovinha humilde e repleta de erros gramaticais, como que de alguém que escreve da mesma maneira que se fala. Esta estrofe composta de rimas cruzadas registra uma marca da oralidade transposta para dentro do conto. Daí inferimos tratar-se de uma atitude de alguém que se deixa levar pelo fluir espontâneo da inspiração, desconhecendo qualquer preciosismo, ou mesmo, o

rigor gramatical. O narrador então explica o motivo que o levou a responder à trovinha com nomes de reis leoninos, conhecidos no sertão somente por ele. E isso equivaleria a dizer que o narrador de “São Marcos” parece escrever para um público muito restrito. Talvez ele, amante da palavra em si, escreva para ninguém a não ser para si mesmo. Apesar de longa, a citação a seguir foi reproduzida em sua integridade, pois ela também ilustra, através da fala de uma personagem, as linhas gerais constituintes da poética do estranhamento do autor:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de outro. Só, só por causa dos nomes.

Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usando, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jorro jônico, dizer-se apenas *drimirim* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronte, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo – Ó colossalidade! – na direção da altura?

E não é assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: - “Me dá dez ‘tões de biscoito de *talxóts!*” – porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria fede sempre roupa nova e escova. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bidimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel teórico pároco padre Geraldo (“Ara, todo o mundo

entende...” e clama saudades das lengas arengas do defunto padre Jerônimo, “que tinham muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas!*”, proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou um susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” – que ele repetia, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, depois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abre-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre... E que, como ia contando, escrevi no bambu. (Rosa, 1984: 205)

À tradutora HO, em carta de 8 de fevereiro de 1965, JGR desceu às minúcias e expôs sua intenção ao introduzir, dentro deste conto, a ilustração viva de sua poética:

O que no trecho, o autor quer explicar é sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independentemente de seu simples e mero significado. O narrador explica porque escreveu, no bambu, os nomes dos reis assírios-babilônicos: **foi como se praticasse um puro ato poético.** Empolgado pela forma – rebarbativa, bárbara, estranha, forte, incomum, bizarra – desses nomes em si, como poder de estimularem, gratuitamente, a sua imaginação estética, de fazerem vibrar sua sensibilidade poética. **Os nomes, o aspecto físico dos nomes, por si, valendo por sua forma (*Phonopea*).** (Carta de JGR a HO, 08/02/1965. Grifos nossos)

Reiteramos que, por meio de cartas, entrevistas, pelos quatro prefácios de *Tutaméia* e, sobretudo, através da correspondência mantida com seus tradutores, foi sua vontade, através de um estilo heteróclito, manter o leitor sempre atento aos efeitos de estranhamento emergentes de uma leitura de sua prosa. A HO confessou ter por intenção “chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repousasse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe.” (Carta de JGR a HO, 02/05/1959)

JGR põe em prática essa sua teoria em prática se valendo de um estilo de escrita totalmente inovador, uma forma difícil, que avança com poucos progressos. O leitor de JGR deve, de fato, renunciar ao desejo de uma leitura de rápidas progressões e, conformedo, atravessar cuidadosamente “o cipóal de sua linguagem estranha” (Hansen, 2003: 25) de sorte a não se perder entre os efeitos produzidos pela sua recepção. Não raro nos lembramos das palavras do crítico I. A. Richards, um dos expoentes do chamado *New criticism*, quando afirmava que, na leitura de um poema, a má compreensão e o contra-senso constituem o curso normal das coisas. E que também, com extrema sinceridade, a leitura em geral, fracassa diante de um texto literário. (cf. Compagnon: 2010, 139)

Mas então, que tipo de leitura adotar diante da prosa heteróclita de JGR, senão um “*close reading*” progredindo a passos lentos, atentos às movimentações dos significantes, do reacionário/revolucionário do léxico, ao efeito de real e de *ostraniênie*, etc.? Aqui, mesmo tratando ocasionalmente de matéria fantástica, não é o caso de solicitar a “suspensão voluntária da descrença” porquanto a desorientação perceptiva foi mesmo intencional: “Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos.” (Carta de JGR a HO, 04/11/1964)

3.3 O plano objetivo: de porcelana a vulcão ou de uma ave como alegoria do ciúme e prefiguração de morte

Uma característica bastante recorrente, em toda obra de JGR, são as descrições pormenorizadas de elementos que compõem a fauna, a flora, bem como a gente simples do sertão. Antonio Candido já notara tal recorrência, na obra de estreia do autor, falando

de “paisagens tão cheias de plantas, flores, e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fitozoológico obedece ao critério da Arca de Noé.” (Candido, 1991: 244) Corroborando a visão do crítico, sirva de exemplo a vasta documentação de que o escritor se valeu para compor suas obras; verdadeiro laboratório de criação, hoje à disposição dos pesquisadores, no Instituto de Estudos Brasileiro da USP. No entanto, a aceitação de tal característica como um fator positivo nem sempre é consensual por parte da crítica. Ela já fora notada como um elemento negativo; como algo supérfluo e excedente, que entrava o fluir da narrativa e o desenrolar da trama. Como exemplo, basta lembrarmos os posicionamentos de dois dos críticos norte-americanos que, ao resenharam o romance *The devil to pay in the Backlands* (*Grande sertão: veredas* em inglês), acharam-no de má fatura, devido, justamente as tais minúcias descritivas. Pois, na visão destes, tal procedimento resultava num retardamento dos acontecimentos ditos mais importantes do romance. Vejamos: “A narração é divertida, mas o seu realismo, que em certos momentos é tosco, talvez possa ser desagradável e fastidioso para os leitores. (Tradução nossa). (Trejo, 1963: 13).⁴⁷ Já para Richard McLaughlin, do periodico *The Springfield Republican*:

Há alguns leitores nos Estados Unidos que após ler alguns capítulos [de *Grande sertão: veredas*] podem desistir da empreitada. Difuso, com muitos personagens e cenas, despendendo muito tempo sobre a Vida selvagem, (...) sua tranquilidade vagarosa é propícia para atrapalhar leitores impacientes com o enredo.” (McLaughlin, 1963: 6)⁴⁸

⁴⁷ No original: “The narration is entertaining, but because of its realism, which at times is crude, it might be distasteful and fastidious to readers.”

⁴⁸ No original: “There are some U.S. readers who after reading a few chapters may give up the struggle; (...) Diffuse, crowded with many people, scenes, and spending much time on the Wild life, (...) its leisurely pace is apt to stand in the way of readers impatient to get on with the plot.”

Pois bem, quase nunca as filigranas descritivas de elementos do universo sertanejo têm, de fato, uma função puramente ornamental. Elas podem, não raro, numa primeira leitura, se apresentarem tais como aos dois críticos norte-americanos as viram, mas em JGR – lembremos de suas cartas – não se pode falar a partir de generalizações. Aliás, o próprio autor nos advertiu de que é justamente “nos detalhes, aparentemente, sem importância, que estes efeitos [poéticos] se obtêm” (Carta de JGR a HO, 04/11/1964). O poeta Carlos Drummond de Andrade, em uma crônica, também nos alerta: “não facilitem com o Rosa; ele diz sempre *outra coisa* além do que está dizendo”. (Drummond *apud* Starling, 2006:53)

Passaremos então à análise de um desses detalhes, que inicialmente pode parecer um capricho descritivo do escritor, mas que, após uma investigação cuidadosa, se revela extremamente rico por contribuir para o significado global do conto.

Páginas atrás, quando associávamos as metáforas bovinas de “Conversa de bois” às *kenningar* islandesas, afirmamos que o relato inventivo do narrador rosiano opera certas vezes por meio de uma técnica refinada de expressar ou insinuar algo sem dizê-lo diretamente, valendo-se para isso, necessariamente, do uso de diferentes tipos de metáforas. Quanto a isso, por exemplo, é notável a maneira encontrada pelo narrador do conto em questão para dar corpo ao ciúme do menino guia em relação à sua mãe, que está se relacionando com Soronho, seu opositor. O narrador colocou à frente da criança enciumada, como num gesto de provocação, um casal de joão-de-barros se acasalando em estridente euforia:

Um par de joão-de-barros arruou no caminho, pouco que aos pés de Tiãozinho. Galinhando aos pulos, abrem bico e papo, num esganiço de alarido, **mesmo de propósito**, com rompante. Arrepicam e voam embora, soprando penas. Marido e mulher. (“CB”, p. 260. Grifo nosso)

Tudo se passa como se o casal de aves houvesse escolhido unicamente Tiãozinho como alvo, a ele se exibindo como num circuito fechado, deixando de lado os demais integrantes da cena. O surgimento repentino dos dois pássaros é de suma importância pelo fato de estabelecer uma remissão direta ao relacionamento da mãe da criança com Soronho. Como se não bastasse, a presença muda do casal de aves como um indício suficiente para tocar objetivamente no ciúme do menino, foi preciso representá-los de uma forma mais objetiva possível, beirando a provocação: estão se acasalando. E disso resulta, por certo, o fator mais grave no que se refere ao sentimento do guia e, conseqüentemente, também acentua seu desejo de vingança contra Soronho.

Por sinal, esse mesmo procedimento de antepor um termo, ou no nosso caso, uma imagem, para progressivamente concretizá-la, passando muitas vezes de uma abstração a um fato concreto, já fora objeto de análise de Aurora Bernardini, no seu ensaio “O procedimento do abstrato ao concreto em *Grande sertão: veredas*”. A crítica assim o formulou:

O procedimento consiste, de uma maneira geral, no adensamento progressivo da concretude de um termo, (de uma imagem) que é posposto a um contexto mais amplo, mais abstrato. Alguns exemplos há, que sugerem seu fazer-se: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais, absolutas estrelas!” (GSV, 415) – “Lei de jagunço é o momento – meros luxos” (GSV, 265) – “Galopava em frente a todos – rei dos ventos” (GSV, 197). (Bernardini, 2000: 151)

O casal de pássaros, assim como as três feras dantescas mencionadas no início deste capítulo, camufla (mascara), na sua aparência de *ornatus* paisagístico, outro sentido, digamos, mais profundo. Um sentido que só é alcançado se estivermos devidamente inteirados do sentimento de ciúme do guia. O narrador de “Conversa de

bois”, ao lançar mão deste procedimento metafórico, fez do casal de aves uma alegoria do ciúme da criança.

No entanto, esta mesma aparição, além do efeito imediato produzido na consciência de Tiãozinho, também contém uma espécie de cifra de um acontecimento futuro. Algo da mesma natureza daquilo que Gérard Genette identificou no uso da técnica do *flashforwards*⁴⁹, ou seja, de algo que revela um ato de impaciência do narrador, que deixa entrever no presente marcas de eventos que só serão contados no futuro. Para falarmos por meio de uma expressão de Deleuze, trata-se de um evento que se instaura na superfície do texto, “como numa fissura silenciosa” (Deleuze, 2009: 158), e vai ganhando espessura, gradativamente, pelo texto afora, como no procedimento evidenciado por Aurora Bernardini, até adquirir uma proporção global no conto. Em analogia comparativa, é como se considerássemos já na semente a presença (existência) do fruto. Veja-se, por exemplo, outra passagem do conto que, embora não tenha semelhança com a questão da alegoria, configura o exato movimento mencionado, ou seja, de um evento presente projetando sua sombra para um acontecimento futuro:

Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzeas, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas de mato – o sem fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serra, um brinquedo feito, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantando, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino

⁴⁹ Cf. *Seis passeios pelos bosques da ficção*: “Como diz Gérard Genette, um *flashback* parece reparar um esquecimento do autor, ao passo que um *flashforward* constitui uma manifestação de impaciência narrativa.” (2004: 36).

Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. *Pronto*. As calças não vão cair mais! (“CB”, p. 263)

A visão é estruturante: dá a ideia de um observador que tudo avista, passa da descrição detalhada das partes à visão integral da cena, quiçá do conto inteiro. Como a personagem borgiana do conto “O Aleph”⁵⁰, que contempla, num só lance de vista, o mundo inteiro, tanto suas partes como o seu todo, o passado, presente e futuro. Mas, insistamos apenas na passagem do presente para o futuro.

Essencialmente há dois pontos da citação sobre os quais nos deteremos: um reside no uso da forma adjetiva “pronto”, que cristaliza a cena. É o momento presente de quem está falando, o narrador está vivenciando a cena descrita. A outra reside nas duas ideias de tempo expressas na frase exclamativa: “As calças não vão cair *mais!*”. Aqui o narrador está tanto falando do passado, depreendido a partir do uso da palavra “mais”, ou seja, como a forma adverbial “novamente”, que faz remissão a uma ação já ocorrida; e também da dita visão futura, denunciada pelo uso da forma imperativa negativa “não vão” acrescida do verbo auxiliar “cair”, o qual enfatiza ou dá garantia de que algo não correrá mais. E neste gesto observamos que, quem narra o conto conhece a

⁵⁰ “Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. (...) Vi o mar populoso, via a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um dos grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (...), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicando infundavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, (...) vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurparam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.” (Borges, 2011a: 149-150)

toda a narrativa de antemão; por isso garante que as calças da criança não irão cair mais, até o fim do seu relato.

Há aqui um paradoxo: o narrador rosiano não está vendo a cena que descreve, porém, não lhe cabe o uso do presente. Seu intuito, declarado nas primeiras linhas do conto, era apenas recontar com variações um caso outrora ouvido de Timborna. Por isso, o tempo verbal que melhor se lhe ajusta é o passado – o tempo do mito, da lenda. Mas deixando um pouco de lado o espírito lógico, (pois, segundo o próprio escritor, em declaração ao crítico Günter Lorenz: “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar.” (Rosa, 1991: 93) Convém não perder de vista a advertência “anti-lógica” anunciada pelo narrador erudito, que prometia realizar, no caso de Timborna, algumas alterações de ordem pessoal: “– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitando e acrescentando ponto e pouco...” (“CB”, p. 249). Desta “trapaça salutar” (Barthes, 2007: 16) retenhamos então apenas o essencial: o narrador descreve um evento presente que contém, para usarmos expressão de Auerbach, uma *umbra futurorum*, ou seja, uma sombra de coisas futuras, um devir a ser completado.

Retornando à problemática da alegoria, procuraremos dar uma explicação mais pormenorizada. Se atentarmos bem para a citação em que o narrador descreve o episódio do casal de João-de-Barros, observaremos qualquer coisa oculta na intenção do narrador ao expor, entre vírgulas, a locução “mesmo de propósito”. É evidente a quebra do paralelismo do fluxo sintático da oração, que até então segue apenas descrevendo um fato natural comum e, repentinamente, abre-se para uma interpolação de ordem pessoal e nos dá esse “mesmo de propósito”. As três palavras parecem pairar soltas no sintagma de tal maneira que sua eliminação, ou mesmo seu deslocamento para qualquer outra posição, pouco significaria na construção imagística daquilo que o narrador procura desenhar. Se for verdade que o animal age instintivamente, como querem alguns,

haveria então nesse “mesmo de propósito” algo não do animal em si, mas do *ethos* daquele que o descreve.

Esse tipo de construção nos remete àquilo que a linguística denomina de “instância da enunciação”, ou seja, a intervenção do narrador a partir de um comentário pessoal, insinuando um sentido diferente daquilo que está descrevendo. E isso nos permite afirmar que, se foi de veras intenção do narrador ocultar algo na sua descrição do casal de aves colocada abruptamente diante a criança enciumada, como um anjo mensageiro, esse “mesmo de propósito”, também serviu para soerguer um véu de mistério sobre a própria construção, pois, deixou entrever uma intenção cifrada. E é exatamente este caráter de aparente exceção, de algo que está apontando para um “fora da frase” que nos permite interpretar tal fato como uma construção alegórica.

3.3.1 – O conceito de “figura”⁵¹ segundo Auerbach

O termo alegoria encerra diferentes matizes de significados. Sumariamente, podemos apontar como seu traço mais essencial o modo de expressão no qual se diz uma coisa com intuito de significar outra. É um dispositivo de construção retórica, o qual frustra nossa concepção normal sobre a linguagem que tem por verdade que nossas palavras “significam aquilo que dizem”. Daí a ironia de Charles Bally: “o primeiro

⁵¹ Aqui temos de fazer um esclarecimento de ordem terminológica: Auerbach quando se detém sobre os textos dos chamados Padres da Igreja, sobretudo os de Tertuliano e Santo Agostinho usa o termo “figura” de origem latina em paralelo com o termo grego *allegoria*, que preferimos. Em suas palavras: “Figura não é a única palavra latina usada como prefiguração histórica; encontramos invariavelmente o termo grego *allegoria* e, ainda com maior frequência, *typus*; *allegoria* em geral refere-se a qualquer significado profundo, e não apenas o fenomenal, mas o limite é fluido, pois figura e *figuraliter* constantemente estende-se para além da profecia figural. (Auerbach, 1997: p. 41). Auerbach denomina a prática alegórica dos padres da igreja de “alegoria dos teólogos”. Segundo a interpretação de Hansen, “alegoria dos teólogos” não é um modo de expressão verbal retórico-poético, mas de interpretação religiosa de coisa, homens e eventos figurados em textos sagrados.”(Hansen: 2006, 94). O conceito forjado pelo crítico alemão pode ser estendido também a outros tipos de texto sem grandes prejuízos. Por outro lado, convém lembrar que Auerbach era de formação latina, adepto da chamada Filologia Românica. E isso com certeza está na base da sua preferência em usar o termo “figura” em relação ao seu homólogo grego, “alegoria”.

homem que chamou um barco a vela de ‘uma vela’ cometeu um erro”. (Bally, 1951: 151)

Uma das acepções do termo alegoria que mais se ajusta ao episódio do casal de aves de “Conversa de bois” é aquela desenvolvida por Erich Auerbach, no seu livro *Figura*. O crítico recobrou filologicamente a trajetória da palavra “figura”, percorrendo desde sua aparição na antiguidade tardia, na obra *Eunuchus*, de Terêncio, até A Idade Média, nas obras dos chamados Padres da Igreja, especialmente nos trabalhos de Santo Agostinho. É, sobretudo neste último estágio, também conhecido como “alegoria dos teólogos”, que o estudioso alemão se detém. Segundo o autor de *Mimese*, na

interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. (...). A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria) – nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade”. (...) não apenas textos e acontecimentos, mas também fenômenos naturais, estrelas, animais, pedras, eram despojados de sua realidade concreta e interpretados, alegórica ou oportunamente, de modo figural.” (Auerbach, 1997: 46-47)

O romanístico alemão também nos fala de outra acepção que a palavra “figura” adquiriu neste mesmo período. Por essa definição, conforme terminologia latina, “figura” pode também significar uma “*umbra futurorum*”, ou seja, sombra de coisas futuras. Esse último sentido pode ser explicado, quando Auerbach, a partir de uma perspectiva neoplatônica, faz uma consideração, a partir da mentalidade de Dante, de que este mundo, no qual vivemos, existe somente enquanto uma “sombra dos futuros”,

ou seja, o outro mundo, aquele representado na *Divina Comédia*, é que corresponde à verdadeira realidade. Em linhas gerais, segundo Samuel Titan Jr.:

o procedimento consiste em armar uma teia de correspondência entre um evento relevante da Bíblia hebraica e uma passagem do Novo Testamento, de tal modo que esta seja a consumação daquele – forçosamente incompleto, por pertencer a um modo anterior ao advento de Cristo. (Titan Jr., 2002: 15)

Já para João Adolfo Hansen, esse tipo de interpretação alegórica está fundado numa “semântica de realidades reveladas pelas coisas representadas pelas palavras, não importa se sejam palavras de sentido próprio ou figurado.” (Hansen, 2006:92). E que ela só tem “sentido por que o Sentido está fora deles, na eternidade, orientando-os providencialmente como “*umbra futurorum*”, sombra das coisas futuras” (*Idem*: 94). Como podemos notar, nesta acepção, a expressão alegoria está excessivamente carregada de um sentido religioso, e era veículo doutrinatório dos Padres da Igreja. Seja como for, das explicações de Auerbach importa-nos, por ora, reter apenas dois sentidos: a alegoria como interpretação figural ou alegórica, em que um signo ou objeto está no lugar de outro e alegoria enquanto uma sombra ou prefiguração de um evento concluído no futuro.

Portanto, estaria então justificado o analogismo estabelecido entre o evento descrito por JGR e a alegoria auerbachiana na primeira acepção, ou seja, o casal de aves pode ser interpretado como uma alegoria⁵² do ciúme de Tiãozinho. De forma mais

⁵² Em diversas tradições, é bastante recorrente a associação entre pássaros e anjos. Na iconografia religiosa do Renascimento, por exemplo, esse tipo de representação tornou-se comum. Na *Enunciação da Virgem Maria*, de Sandro Botticelli, o anjo Gabriel figura com duas grandes asas esverdeadas num gesto curvo ante a Virgem Maria. Mais recentemente Gerson Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, escreveu que o filósofo havia reconhecido na tela de Paul Klee, *Angelus Novus*, imagem que tanto o impressionara, uma alegoria da modernidade que iminentemente estava, àquela época, se colocando. Os braços abertos do anjo, segundo Benjamin, afugentavam as nuvens do passado e abriam caminho para os tempos modernos. Cf. Scholem, G. *Walter Benjamin e seu anjo*. Também a Benjamin devemos outro estudo sobre a alegoria que ora não nos cabe detalhar. Lembramos apenas que deste conceito

explícita, o narrador descreve as duas aves, macho e fêmea, acasalando, como uma forma de dizer eufemisticamente que a mãe criança também está se relacionando com seu opositor, Soronho.

No segundo momento, a ilustração se dá de forma menos explícita que a primeira e nos exigirá, para sua interpretação, alguns subsídios da crítica psicanalítica e dos conceitos freudianos de “complexo de Édipo” e “desejo⁵³”.

Há muito tempo viemos falando do “desejo” de vingança de Tiãozinho contra Agenor Soronho. Talvez tudo faça sentido se pensássemos tal termo no âmbito da psicanálise freudiana. Mas aqui cabe um esclarecimento. O desejo de vingança de Tiãozinho está fundado sobre outro tipo de desejo, que é depreendido do complexo de Édipo freudiano, ou seja, tem sua origem num “desejo incestuoso de união sexual com o a mãe.” (Eagleton, 2008: 232) Em outras palavras, Soronho representa um obstáculo para a realização desta vontade de Tiãozinho, é com se fosse um opositor, conforme a

benjaminiano se valeram Luis Roncari (*O Brasil de Rosa*) e Eloisa Starling (*Lembranças do Brasil*) que consideram o romance *Grande sertão: veredas*, uma alegoria do Brasil.

⁵³ Para não nos adensarmos muito, nos limitaremos em transpor os dois conceitos tal como se encontram no *Dicionário de Psicanálise*, de Elizabeth Roudinesco e Michel Plon. Ei-los:

Édipo, complexo de: (...) O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo* sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo. Essa representação pode inverter-se e exprimir o amor pelo genitor do mesmo sexo e o ódio pelo do sexo oposto. Chama-se Édipo à primeira representação, Édipo invertido à segunda, e Édipo completo à mescla dos dois. O complexo de Édipo aparece entre os 3 e os 5 anos. Seu declínio marca a entrada num período chamado de latência, e sua resolução após a puberdade concretiza-se num novo tipo de escolha de objeto. (1998:166)

Desejo: Termo empregado em filosofia, psicanálise e psicologia para designar, ao mesmo tempo, a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo. Em Sigmund Freud, essa ideia é empregada no contexto de uma teoria do inconsciente para designar, ao mesmo tempo, a propensão e a realização da propensão. Nesse sentido, o desejo é a realização de um anseio ou voto (*Wunsch*) inconsciente. Segundo essa formulação freudiana clássica, empregam-se como sinônimas de desejo as palavras alemãs *Wunscherfüllung* e *Wunschbefriedigung* e a expressão inglesa *wish fulfillment* (desejo, no sentido da realização ou satisfação de um anseio inconsciente). (1998:147)

acepção de Propp⁵⁴. Há, assim, a necessidade do herói de se livrar de seu opositor para que se cumpra o seu anseio.

Numa passagem da narrativa, depois dos muitos aborrecimentos que lhe vinha causando a vilania de Soronho, a criança claramente expressa seu desejo de retaliação contra seu opositor. Vejamos:

Enlameado até à cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... hei de dar conta deste danisco... Se uma cobra picasse seu Soronho... Tem tanta cascavel nos pastos... Tanta urutu, perto de casa... Se uma onça comesse o carreiro, de noite... Um onção grande, da pintada... Que raiva!... (“CB”, p.259)

O impulso vingativo de Tiãozinho vai se convertendo numa espécie de ilha do desejo, na qual ele vai acumulando, possivelmente sem se dar conta disso, certas imagens recorrentes, como a de sua mãe com Soronho e também as ofensivas do carreiro:

Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque **ele também tinha ojeriza daquele capeta!**... Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, **sempre pertoda mãe, cochichando os dois, fazendo dengos... Que ódio!**... (“CB”, p. 260. Grifos nossos)

Para realizarmos a passagem da alegoria enquanto construção retórica, ou seja efeito textual, para algo que se alinha com o desejo inconsciente da personagem é

⁵⁴ O etnólogo russo Vladimir Propp, em sua *Morfologia do conto Maravilhoso*, estabelece como “função de personagem” de número VIII a seguinte “ação”: “O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família” (Propp, 2010: 31). No conto em questão esse dano corresponde à vilania, a maldade causada por Soronho ao próprio herói Tiãozinho.

necessário um fio condutor. Para tanto, iremos nos valer, neste momento, de uma interpretação do termo alegoria encontrado na obra *Alegoria*, de Angus Fletcher. No capítulo “As analogias psicanalíticas: obsessão e compulsão” Fletcher defende que as ligações entre psicanálise e alegoria devem ser pensadas da seguinte maneira:

A analogia e a alegoria. Suponhamos, portanto, que a analogia apropriada para a alegoria seja a da *síndrome compulsiva*, que o próprio Freud equiparava ao comportamento religioso. Deve-se estabelecer uma condição: que não estamos falando do comportamento compulsivo dos autores enquanto seres humanos, senão de produtos literários que dispõem desta forma que podemos discernir sem considerar suas causas, uma forma que, para nossos propósitos, existe como uma coisa em si mesma. Em cada uma das cinco áreas que temos descrito – agência, imagens, ação, causalidade e tema – deve existir alguma aclaração psicanalítica da verdadeira natureza da alegoria. (Fletcher, 2002: 275. Grifos do autor. Tradução nossa)⁵⁵

O crítico continua então explicitando cada nova acepção que a alegoria adquire em cada uma das acepções mencionada. Para os propósitos deste trabalho, interessa a segunda definição, que parte do conceito de alegoria enquanto imagem ou ideia fixa, um desejo na definição freudiana do termo. Vejamos:

A mente neurótica aceita em sua consciência o impulso de matar a um ser amado porque dito impulso irracional se encontra associado com algum objeto que está só associado indiretamente a essa pessoa amada. O típico impulso deste tipo chega a congelar-se em uma *ideia fixa*, se convertendo em

⁵⁵No original: *La analogía y la alegoría.* Supongamos, por tanto, que la analogía apropiada para la alegoría fuera el síndrome compulsivo, que el propio Freud equiparaba con el comportamiento religioso. Se debe establecer una condición: que no estamos hablando del comportamiento compulsivo de los autores en tanto seres humanos, sino de productos literarios que disponen de esta forma que podemos discernir sin considerar sus causas, una forma que, para nuestros propósitos, existe como una cosa en sí misma. En cada una de las cinco áreas que hemos descrito – agencia, imágenes, acción, causalidad y tema – debe existir alguna aclaración psicanalítica de la verdadera naturaleza de la alegoría.

uma compulsão, quer dizer, nos encontramos ante o mesmo processo nos comportamentos compulsivos que o já visto no caso das imagens alegóricas: trata-se, com frequência, de uma agência congelada. A tendência dos agentes a se converterem em imagens, o qual permite representar a ordem “cósmica” das alegorias, encontra na psicanálise seu equivalente dentro do processo que se denomina de “incapsulação” ou “ilhamento”. (Fletcher, 2002: 278. Tradução nossa)⁵⁶

O desejo de vingança de Tiãozinho parece se alinhar com o dos bois que partilham do mesmo ódio de Soronho. Mas, vale reafirmar, que enquanto o desejo dos bois é uma forma de resposta às represálias que eles vêm recebendo do carreiro, o de Tiãozinho, embora também a esse esteja relacionado, tem como finalidade última a reconquista de um objeto perdido, que ora se encontra nos domínios de Soronho.

3.3.2 - O sonho de Tiãozinho: condensação e deslocamento

Depois de um longo trajeto percorrido a pé, sob um escaldante sol sertanejo, Tiãozinho começa a cochilar enquanto anda:

- Bezerra-de-homem está mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita...” (“CB”, p. 274)

⁵⁶No original: *La mente neurótica acepta en su conciencia el impulso de matar a un ser amado porque dicho impulso irracional se encuentra asociado con algún objeto que está solo asociado indirectamente a esa persona amada. El típico impulso de este tipo llega a congelarse en una idée fixe, se convierte en una compulsión, es decir, nos encontramos con el mismo proceso en los comportamientos compulsivos que el ya visto en el caso de las imágenes alegóricas: se trata, con frecuencia, de una agencia congelada. La tendencia de los agentes a convertirse en imágenes, lo cual les permite representar el orden <<cósmico>> de las alegorias, encuentra en el psicoanálisis su equivalente dentro del proceso que se denomina de <<encapsulación>> o <<aislamiento>>.*

Soronho também dorme, mas, ao contrário do guia, melhor se acomoda no cabeçalho do carro-de-bois. Tiãozinho mesmo sonolento permanece andando à frente dos bois. Os bois diante do sono iminente do carreiro planejam uma forma de se livrarem dele:

- Se o carro desse um abalo maior...
- Se nós todos corrêsemos, ao mesmo tempo...
- O Homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
- Está cai-não-cai, na beiradinha...
- Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão....
- Cairia... Cairia... (“CB”, p. 276)

Tiãozinho, por sua vez, acaba adormecendo. Os bois continuam atentos a tudo. Então o menino começa a sonhar, um sonho confuso, lacônico e repleto de falas desconexas. Nesse justo instante há uma fusão dos desejos de vingança dos bois com o do guia. Mas, Antes de seguirmos na descrição do sonho, não esqueçamos, porém, da assertiva freudiana, ora extremamente válida, de que “o sonho é sempre a realização de um desejo inconsciente”. (Freud, 1998: 127)

Valendo-se de onomatopeias, agramaticidades e de falas desconexas realiza, neste trecho, verdadeira simbiose entre o humano e o animal. É quando temos a maior elaboração textual de toda a narrativa; de difícil apreensão, com uma linguagem sem referência ou de referência mútua. A desorientação referencial não nos permite atribuir o que está sendo expresso aos bois ou ao guia, senão às duas partes, simultaneamente: falam em uníssono natureza e cultura. As fronteiras entre os planos objetivo e fantástico são neste momento turvadas pelo turbilhão de palavras desconexas, misturadas com sons bovinos e muitas reticências. Cumpre-se aqui de forma extremamente explícita o

tão almejado desejo de “chocar o leitor” que é, já sabemos, um dos fundamentos da doutrina estética do escritor. Vejamos como está descrito o sonho do guia, lacônico e breve:

– Mhu! Hmoung!... Boi... bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou homem!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Se Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior que todos os bois e homens juntos.

– Mû-ûh... Mû-ûh!... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi namorado... (“CB”, p. 275)

E continua:

(...) Não há bois, não homem... Somos fortes... Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais forte... Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes!... Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte de meu pai... Tem de cuspir no seu Soronho morto... (...) Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... ... *Oung... Hmong... Mûh!*... (“CB”, p. 276)

Sob o efeito do sonho, Tiãozinho, repentinamente, dá um grito e os oito bois das quatro juntas, que já esperavam por isso, “se jogam para diante, de uma só vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, como um guincho de cocão.” (“CB”, p.276) O resultado da trama, o narrador nos conta em seus pormenores:

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo nem praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar. Tanto mais que, do cabeçalho ao chão, a distância é pequena; e uma rodeira de carro, bem ferrada, chapeada nas bandeijas e com o aro ondulado de gomos metálicos, pesa no mínimo setenta quilos, (...). (“CB”, p.276)

As duas passagens que descrevem o sonho obedecem àquilo que Freud chamou de condensação e deslocamento, ao estudar os mecanismos oníricos, na obra, *A Interpretação dos sonhos* (1900). A respeito da condensação ele nos informa que “existe um (...) meio pelo qual uma *figura coletiva* pode ser produzida para fins de condensação onírica, a saber, reunindo-se as feições reais de duas ou mais pessoas numa única imagem onírica.” (Freud, 1998: 77. Grifo nosso) No conto essa “figura coletiva” deve ser depreendida da própria construção linguística, que se alterna entre a fala dos bois e as do guia, sem que haja fetichização de nenhuma. A língua sim se automatiza em referência ao resto da narrativa, mas internamente, enquanto se detém ao relato do sonho em si, há confluência mútua das partes.

Igualmente ilustrativo é o excerto seguinte, também de *A interpretação dos sonhos*. Nele, o fundador da psicanálise fala em estreito paralelo com a poética rosiana:

O trabalho de condensação nos sonhos é visto na sua maior clareza quando lida com palavras e nomes. É verdade, em geral, que as palavras amiúde são tratadas, nos sonhos, como se fossem coisas e por essa razão são

capazes de se combinarem justamente da mesma forma que são as apresentações de coisas concretas. Os sonhos desta espécie oferecem neologismos mais divertidos e curiosos. (Freud, 1998: 315)

Freud também aborda o trabalho do deslocamento onírico, em *Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen*:

Outra regra da interpretação de sonhos diz que a substituição de uma pessoa por outra, ou a combinação de duas pessoas (quando por exemplo, uma ocupa uma posição característica da outra), significa uma equiparação dessas pessoas, a existência de uma semelhança entre elas. (Freud, 2003: 66)

Na descrição do sonho, JGR parece ter levado ao extremo a declarada intenção de chocar o leitor a partir de uma dada configuração linguística: “Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem que ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem que tomar consciência viva do escrito, a todo o momento”. (Carta de JGR a HO, 04/11/1964) O escritor fez aqui estilisticamente o que é suposto fazer na poesia, ou seja, condensar a linguagem, inflando-a de significados a ponto de torná-la uma forma difícil. JGR, em outros termos faz aquilo que Pound caracterizou como grande literatura, ou seja, é a “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (Pound, 1977: 32) Nesse mesmo sentido poderíamos trazer à baila as concepções do semiótico soviético, Iuri Lótman que concebia o texto artístico como uma construção “semanticamente saturada”, de uma manipulação particular do código linguístico capaz de condensar mais informação do que qualquer outro tipo de discurso. (Cf. Lótman, 2011: 71)

O procedimento de mesclar a linguagem humana com sons de animais, como mugidos, rosnados, onomatopeias de toda sorte, foi levado ao grau máximo de experimentação por JGR, no conto “Meu tio o Iauaretê”. Tanto neste conto como em

“Conversa de bois”, há um hibridismo entre humano e o animal, fusão obtida através da impregnação da linguagem de características animais. Em conversa de bois, por exemplo, não sabemos exatamente quem está falando, se é o boi pela linguagem da criança ou vice-versa. Não há o encobrimento de nenhuma parte, mas a permanência recíproca das duas instâncias: “Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... *...Oung... Hmong... Mûh!...*” (“CB”, p. 276)

Já na narrativa “Meu tio o Iauaretê”, temos o caso da onça, outro animal que encontra forte ressonância no imaginário sertanejo. Um onceiro enviado para desonçar um confin mineiro, acaba por proteger as onças e matar os humanos. Aos poucos vai se aproximando dessas feras. Na medida em que ele se aproxima do reino animal, sua fala também vai se carregando de tupi-guarani e rosnados de onça de sorte a turvar a percepção do leitor. O nível de saturação estilístico é tal que, como acontece em “Conversa de bois”, não sabemos mais quem fala, se a onça ou onceiro. É a própria língua que parece ganhar as “malhas” da pelagem do animal: “Hé... Aar-rrã... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaâ... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... Hu... êêêê.. êê... ê... ê...” (Rosa, 1969: 159)

Voltando à questão da linguagem poética, é de primordial importância lembrar que Jakobson, no seu estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, reconheceu na condensação e no deslocamento as duas operações primordiais da locução humana. Segundo ele, na metáfora há a condensação de significados em um conjunto, já a metonímia está ligada ao deslocamento de um significado para outro. O linguista russo, numa das partes que se dedica a explicar tais operações, também faz referência a Freud:

A competição entre os dois procedimentos, metonímicos e metafóricos, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja

subjetivo, quer social. Eis por que numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as sequências temporais usadas se baseiam na contiguidade (“transferência metonímica e “condensação” e sinedóquica de Freud) ou na similaridade (“identificação” e “simbolismo” Freudianos). (Jakobson *apud* Flores, 2008: 21)

No mesmo texto, de forma mais direta dirá:

[...] Os dois tropos opostos, metáfora e metonímia, apresentam a mais condensada expressão de dois modos básicos de relação: a relação interna de similaridade (e contraste) serve de base à metáfora; a relação externa de contiguidade (e distanciamento) determina a metonímia. (Jakobson *apud* Flores, 2008: 24)

E, desta forma, Tiãozinho vence Soronho com a ajuda coadjuvante dos bois, e não podemos negar, também pelo casal de aves, posto como uma alegoria em seu caminho. Da mesma forma, nesse mesmo momento se concretiza a tal “*umbra futurorum*”, isto é, a morte do carreiro, até então suspensa, apenas como uma promessa de coisa futura. Na aparição abrupta das duas aves, aparentemente sem nenhuma importância ou nenhum mal evidente, levou à morte do carreiro. Isso tudo construído muito sutilmente, como um trincar de porcelana, por onde acaba por emergir um vulcão. Em suma: o casal de aves é uma alegoria do ciúme o qual desperta o desejo de vingança no guia; o guia recebe o apoio coadjuvante dos bois, que também odeiam Soronho. A ajuda dos bois se dá durante o sonho do guia, por meio dos mecanismos de condensação e deslocamento; bois e criança juntam forças e se livram do opositor.

Por outro lado, o nome dado àquele boi que integra a junta mais próxima do menino guia, aquele que constantemente ameaça de chifrá-lo e pisá-lo: boi Namorado merece também um comentário. Atenhamo-nos ao fragmento seguinte: “– Oa, Namorado!... – E Tiãozinho faz meia-volta e dá uma corrida de-costas, pelejando para

conter os da guia (...). Foi namorado, o boi vermelhengo, que tomou um repente e chegou a cutucar o condieiro, com uma cornada de-través.” (“CB”, p. 260). A essa altura não se torna necessário irmos muito longe em explicações, bastando associarmos o nome do boi Namorado a mais uma reminiscência ao caso de amor entre Soronho e a mãe do guia, acrescentaríamos apenas um detalhe: trata-se de um boi vermelho, “vermelhengo” diz o narrador, cor normalmente atribuída à paixão. Sobre os nomes das personagens rosianas vale lembrar o estudo *Os recados do nome*, de Ana Maria Machado, que deslindou os significados da onomástica das personagens que povoam a obra do ficcionista de Cordisburgo.

3.4 – Considerações finais

Do que foi exposto nesta análise, podemos concluir que “Conversa de bois” é um conto que integra magistralmente vários aspectos: questões formais, tratamento do material, aspectos do fantástico, ambiente físico e social determinados, e que também coaduna, na sua elaboração, as linhas gerais daquilo que seu autor definiu como sendo sua poética.

Durante nosso trabalho foi nosso interesse priorizar a especificidade do texto artístico de JGR. A escolha de tal abordagem se inspirou, conforme mostramos, nas próprias declarações que JGR fez em suas cartas à HO, em especial na sua determinada intenção em fazer do texto literário um dispositivo de “ruptura” como parâmetro de excelência. Recobrando o que já foi dito, era interesse declarado do autor produzir uma forma de expressão que fosse capaz de “chocar **estranhar** o leitor, (...) obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe.”

Passados mais de quarenta e cinco anos do encerramento da correspondência entre JGR e HO, esse rico material continua ainda hoje à mercê dos complicados trâmites que envolvem os direitos autorais do escritor. Tal epistolário se diferencia de todos os demais por ser justamente nele que JGR melhor explicitou as características pelas quais se orientou durante o seu processo de criação.

Quando já havíamos extraído das cartas do ficcionista os trechos referentes especificamente à sua poética, constatamos que as declarações de JGR permitiriam estabelecer um estreito paralelo com algumas ideias centrais da doutrina formalista russa. Essa aproximação nos remeteu a um estudo mais pormenorizado desta tradição crítica que se revelou de extrema utilidade na elucidação de aspectos compositivos da arte multifacetada de JGR. Sirvam de exemplos, entre outras, as noções de “poesia autoforjada” de Jakobson, o “estranhamento” de Chklóvski, “a expressão em si” de Tyniánov, etc., todas muito próximas do projeto estético do autor.

Ao recorrermos ao conceito de alegoria tal como concebidos por Auerbach e Flechter, tínhamos como objetivo realizar uma projeção mais profunda nos meandros da narrativa rosiana. Ao lançarmos mão deste conceito, acabamos por descobrir, também para nossa surpresa, como um detalhe, *aparentemente* sem muita importância, pôde significar muito na economia global do conto. Nesse sentido, nossa abordagem revelou-se novamente muito próxima de uma das últimas declarações que o escritor fez a HO. (Cf. carta de 09 de fevereiro de 1965)

Para finalizarmos, queríamos apenas considerar que evidentemente “Conversa de bois” sempre propiciará muitas outras leituras, a nossa sendo apenas uma delas. Mas esperamos ter contribuído senão para a fortuna crítica do escritor, ao menos para lançar

luz sobre esses dois microcosmos que são “Conversa de bois” e o rico epistolário com HO.

Quanto à gênese, à recepção e alguns aspectos pouco explorados de *Sagarana*, consideramos oportuno apresentá-las no começo de nosso trabalho, antes do levantamento e dos comentários da correspondência, para melhor situar a obra da qual escolhemos o conto que seria objeto de nossa análise.

ANEXO

TRECHOS SELECIONADOS DA CORRESPONDÊNCIA DE JGR e HO

Dentre as 65 cartas que correspondem àquelas que JGR remeteu à sua tradutora HO, realizamos a seleção de alguns trechos nos quais o autor melhor exemplifica a sua poética que não foram citados, ou não o foram integralmente, no decorrer da Dissertação.

Conforme dito na introdução, a ortografia das cartas foi atualizada conforme a norma em vigor.

Alguns originais aludidos por JGR e omitidos nas cartas foram por nós acrescentados entre colchetes.

Carta de 22 de fevereiro de 1959

(...) A tradução de J. Ghiano e Nestor Kraly é, de modo geral, razoável, nela reconheço o bem intencionado esforço. Receio, ademais, que o meu julgamento se tenha feito excessivamente rigoroso, portanto, tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse de poemas. Houve, porém, realmente, várias deficiências, no todo: incorrespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda de dinamismo, infidelidades semânticas, inexatidões, traição aos ritmos e contra o tom geral – que no texto quer ser intencionalmente novo e anti-lugar-comum. Muitos desses erros, ocorrendo em passagens sem dificuldades e simples, dão ideia de uma versão pouco objetiva, e apressada. (...).

Carta de 8 de abril de 1959⁵⁷

(...) nas soluções apontadas, assim, não recuei entre o atrevimento de apresentar formas rebarbativas ou absurdas, e mesmo impossíveis, macaqueando, numa espécie de caricatura de inglês, coisas de fazer arrepiar os cabelos aos sabedores do idioma. Repito, foi de propósito.

Carta de 2 de maio de 1959⁵⁸

THE RIVER WAS A PROLONGED, MOANING TONE (...) No original: O rio era um longo tom, lamentoso. Aqui, devo confessar-lhe um capricho do autor. Esta, em todo o conto, é talvez a frase a que me apego mais. Eu mesmo acho ela, em português – talvez pela aliteração, teor curto, e assonâncias, - algo de inusitado, de “traduzido”, de estranho, de força encantatória. Por isso foi que, para passagem aparentemente tão simples, tão sem importância para o leitor comum, e que no seu primeiro *draff* estava perfeitamente traduzida quanto ao significado externo das palavras, apresentei duas sugestões, no nº 111 das “NOTAS”. Não satisfaz o PROLONGED. E lhe peço: não seria possível deixarmos a forma:

THE RIVER WAS A LONG MOANING TONE? (sem vírgula separando o LONG do MOANING). Sinto, nela, qualquer coisa de curto, forte, concreto, inteiro, animal, primitivo, elemental, escuro e dinâmico, intenso, menos comum, mais vivo. O “prolonged” eu acho diluído, abstrato, previsível na frase, não fere, não choca o leitor.

⁵⁷O autor comenta a tradução de HO do conto “O duelo” realizado para publicação na revista literária *New Writing*.

⁵⁸JGR comenta detidamente diversas passagens da tradução do conto “O duelo”.

E, a ausência da vírgula, que proponho, conamore, tira a LONG do TONE e prende-o irremediavelmente ao MOANING: como se decorresse de um TO MOAN LONG... Sei que, com isso, violentar-se-ia um pouco o “repouso” idiomático do inglês.

2. IN THE DISTANCE THE FOREST SLUMBERED IN QUIET PEACE, IN A SILENCE THAT ALMOST AUDIBLE .⁵⁹Aqui, também por motivo de *vis poética*, a frase não me agrada. Acho que ficou sem força, sem mistério. O “quiriri”, do texto original, é palavra índia, cheia de superstição, de “coisa cósmica”, de magia primitiva, de animismo, de sentido “pânico”. A floresta é sentida como um enorme animal, que fala tão alto, ou tão grave, que os ouvidos da gente não lhe captam vozes ; um animal enorme que ressona mudamente. (...).

4. – HAPPY AND SATISFIED⁶⁰ (pág. 20, l. 11), Aqui, também, pediria à boa Amiga que adotasse o HAPPY AND PLEASED (Nota 176). Acho-a esplêndida, em sua maneira aliterada, curta, quase de bailado. Contém em si, em seus sons, em sua forte aliteração, uma nota de humour “vocabular”, na música subjacente ao sentido literal. Além disso, é puro ritmo: - traduzindo exatamente o movimento dos capiaus descritos na frase, isto é, “verbalizando-o”. Já o SATISFIED me parece fraco, banal, abstrato e sem relevo.

Carta de 21 de maio de 1959⁶¹

⁵⁹ No original: “No mais, adiante, o mato dormia, num quiriri sem alarmas”. (Rosa: 1984: 138)

⁶⁰ No original: “(...) e capiaus, com a enxada ou com a foice, mas muito contentes de si e fagueiros, num passinho requebrado, arrastando alpercatas, ou gingando, faz que ajoelha mas não ajoelha, ou ainda na andadura anserina, - assim torto, pé-de-pato, tropeçante.” (Rosa: 1984: 139. Grifos nossos)

⁶¹ Ainda comentário sobre a tradução do conto “Duelo”.

Acho a frase ainda sem “energia” poética. Ah, que lástima não se poder preferir as frases em “*worse*” *English*, mas a bem do poder expressivo e sugestivo, à maneira de Joyce!

Carta de 15 de janeiro de 1962⁶²

Não se ria de mim, mas, de repente, estou achando “flojo” aquele nosso título; “The Rivers and the Uplands”. Penso que talvez possamos encontrar outro – mais nervoso, enérgico e sugestivo, dando já de si ideia do “rugir” do livro: do tempestuosos, oceânico, violento, desmesurado, que ele ambiciona ser. Algo bravo, bravio, bravo.

Carta de 11 de dezembro de 1963⁶³

(...) A epígrafe é de canção folclórica autêntica, antiga⁶⁴. Mas podemos substituir por qualquer outra cor, desde que a palavra seja bonita, acho. Gosto de “caroty”, do “Pink”, do “Pink bay”.

Carta de 11 de fevereiro de 1964⁶⁵

Como a Sra. fala em “tom” e “nuance”, estive pensando. Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as

⁶² Essa carta ainda trata da tradução do conto “O duelo”.

⁶³ Nesta missiva JGR se dedica a responder a um glossário de 81 termos e expressões referentes ao conto “O burrinho pedrês”. Como constantemente ocorre, entre uma definição e outra, ele expõe as linhas gerais de sua poética. Os grifos são do autor.

⁶⁴ JGR está se referindo à epígrafe do conto “O burrinho pedrês”: “E, *ao meu macho rosado, carregado de algodão, perguntei: p’ra donde ia?/P’ra rodar no mutirão.*” (Velha cantiga, solene, da roça.)”.

⁶⁵ JGR responde A HO dúvidas ainda referentes ao “O burrinho pedrês”.

fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. (...) Daí, acho que devemos preferir, sempre que possível, a expressão mais rara, original, e a mais energética, forte, crispada e violenta. (...) Notar a força e violência expressiva.

(...) Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês: (...) A frase quer ser, ambiciosamente, um “resumo poético-e-metafísico”. Importante, pois. Creio que toda a atitude e essência “filosófica” do Burrinho, sua maneira de estar-no-mundo, focada agudamente no ponto de máxima intuição e inspiração – nela se cifram. Não acha?

Carta de 21 de março de 1964⁶⁶

Alegre-se também, como eu me alegrei, com o nosso “The Piebald Donkey”⁶⁷. Logo que o recebi, li as três primeiras páginas, com verdadeiro encantamento. Achei, nelas, a tradução realmente estupenda. Ritmo, verdade, beleza das palavras, força, cor, tudo. Foi um gosto!

Aqui vão de volta os “*Queries*”. Os itens assinalados com uma cruzinha, a lápis verde, indicam soluções pessoais, minhas, fora de quaisquer lugares-comuns, e que, por isso mesmo, penso, conviria tivessem, se possível, equivalentes pessoais, seus, na tradução. Acho que não fica mal, numa tradução destas, um pouquinho de impregnação idiomática, umas ousadias, dando gosto diferente ao texto.

⁶⁶ Dedicada à tradução do conto “O burrinho pedrês”.

⁶⁷ Título sugerido por JGR para a versão inglesa do conto “O burrinho pedrês”.

Carta de 03 de abril de 1964⁶⁸

Como disse, penso também que os maiores esforços devem concentrar-se no “O Burrinho Pedrês”. Agora, livre das dificuldades analíticas com as palavras a serem vertidas, a Senhora poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só com o texto inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva. Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos ! Acabarão aceitando.

Carta de 07 de maio de 1964⁶⁹

O “The Desert Village”, para “SARAPALHA” é que não acho bom, não gosto, nem pelo sentido (óbvio e que nada acrescenta nem sugere, nem pelo aspecto visual, nem pela sonoridade. Penso, também, que num livro que quer ser novo, forte, meio selvagem, as reminiscências literárias podem ser perigosas: por que, subconscientemente, o leitor espera parentescos ou preestabelece aproximações que não vem a achar.

Carta de 22/09/1964⁷⁰

⁶⁸ Dedicada às elucidações do conto “O burrinho pedrês”.

⁶⁹ JGR sugere a HO alguns títulos para o conto “Sarapalha” em inglês.

Há muita coisa conseguida e bonita, na tradução. Mas, de modo geral, acho que este conto (SARAPALHA) precisa de muito cuidado, justamente por ser a história mais ingênua e simples temos de tratá-lo como a um poema, no qual a forma deve ser explorada ao máximo. Agora, mais repousada, aí em Porto Rico, poderá, relendo o texto, ver que talvez valha bem retocá-lo por completo. Então, poderá ficar uma beleza. Ritmo, força, poesia, eliminação dos lugares-comuns. E, mesmo, de vez em quando, uma notazinha de originalidade formal, *unconventional*, não prejudicará o leitor. Que acha? (...) penso que, num livro do tipo de SAGARANA, devemos evitar títulos que contenham reminiscências literárias. Mas, ao contrário, preferir títulos fortes, independentes ainda que estranhos.

Carta de 24/09/1964⁷¹

No original, a coisa se salva, pela forte ingenuidade “primitiva” de que se reveste. Sua música é forte, e a palavra final “Sezão” funciona: pela carga de rusticidade que traz e pela própria sonoridade grossa. Mas, em inglês, temos de pensar algo menos frouxamente ingênuo e mais “funcional”. Por motivos óbvios, trata-se de frase muito perigosa.

Carta de 05/01/1965

(...) Toda a frase requer atenção e sutileza, para deixarmos bom ritmo, originalidade e humorismo, sem lugares-comuns.

⁷⁰Missiva dedicada integralmente a elucidações do conto “Sarapalha”.

⁷¹JGR comenta suas preferências durante a tradução do conto “Sarapalha”

Carta de 09/02/1965

Nos meus livros... tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas sutis. Tudo em 3 planos (como os ensinamentos das antigas religiões orientais):

1. *the underlying charm (enchantment)*
2. *the level-lying common meaning*
3. *the ‘overlying’ Idea (metaphysic).*

Carta de 24/03/1965

(...) Naturalmente, as coisas que anotei, no sentido de um necessário aperfeiçoamento, acho que, tem de levar-se em conta. Principalmente, quanto a condensarmos mais, cortando fora palavras e expressões disponíveis, que só se servem para tornar o texto óbvio, pesado e frouxo. São como a gordura excessiva, num corpo de mulher elegante ou um atleta. Modéstia à parte, mas já viu que o “Sagarana” é, sem nenhum lugar-comum, um poema musical. Mas sua tradução ficará linda.

Carta de 05/04/1965

Acho que todo o meu estilo decorre quase que simplesmente de um motivo: o horror ao lugar-comum, a fuga ao cediço e ao falso ornamental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Guimarães Rosa

Sagarana. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1984. (Direitos editoriais cedidos pela editora Nova Fronteira).

Corpo de baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Vol. I e II.

Manuelzão e Miguilim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 9ed. 2001a.

Magma. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Estas estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

No Urubuquaquá, no Pinhém. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 9ed. 2001b.

Noites do sertão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 9ed. 2001.

Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva, 2011a. (Com base na 20ed. de 2001)

Primeiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 6ed. 1972.

Tutaméia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Antes das primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

Correspondência com Harriet de Onís, sua tradutora para o inglês. Sem edição. Epistolário disponível para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, localizado à Av. prof. Mello Moraes, travessa 8, nº 140, Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, São Paulo, Butantã, SP. A localização da correspondência entre JGR e HO está disposta da seguinte maneira no catálogo eletrônico do IEB: Acervo: João Guimarães Rosa/ Código de ref. JGR-CT-04,53/Unidade de Armazenamento: caixa 017 [Antiga CT – Cx. 04] (Sala 1)/ Posição no Quadro de Arranjo: Correspondência > correspondência com tradutores/Gênero documental: Textual/ Espécie: Carta/ Título: s.t./ Técnica de Registro: Datilografado/ Idioma: Português/ Remetente: João Guimarães Rosa/ Destinatário: Harriet de Onís.

Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. São Paulo: T. A. Queirós Editor; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 2ed. 1981.

Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-clason. Edição, organização e notas Maria Aparecida F. M. Bussolatti, Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; ABL/ Belo Horizonte: UFMG, 2003.

“Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 62-97.

“Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de *Sagarana*”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Ed.71. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. pp. 24-27.

Bibliografia sobre JGR

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *Roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARRIGUCCI-JR. Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: PIZZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavras, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 447-477. 3º vol.

BANDEIRA, Manuel. “Um encontro casual com Rosa”. In: _____. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. “O procedimento do *Abstractum* para o concreto em *Grande sertão: veredas*”. In: *Revista Moara: estudos literários*, nº 14; jul./dez., 2000. Belém: Editora Universitária, pp. 151-158.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Grandesertão.br: romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. “João Guimarães Rosa”. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 574-578.

CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa. Fortuna crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 243-247.

_____. “Notas de crítica literária – Sagarana”. In: *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34. 2002, pp. 183-189.

_____. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Textos de intervenção*. Seleção Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, pp. 174-182.

_____. “No Grande sertão”. In: *Textos de intervenção*. Seleção Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, pp. 225-247.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa. Fortuna crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural/escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. “Prefácios Travestidos”. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 14/06/1969.

DANIEL, Marly. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva. Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FLUSSER, Vilén. *Bodenlos*. São Paulo: Annablume, 2007.

FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “As gavetas do escritor”. In: *O Estado de São Paulo*, 26/08/2011. Suplementos – p. D7.

GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em 2 tempos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

_____. “A saga do Rosa: a gênese de uma obra”. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GROSSMAN, William L. “*Outlaw with a problem*”. In: New York Times Book Review, de 16/04/1963. (Arquivo JGR-IEB).

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOISEL, Evelina. (2006). “João Guimarães Rosa: diálogo com os tradutores.”. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/89/97>. Acessado em 05/2012.

LAJES, Susan Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial (FAPESP), 2002.

LIMA, Sônia M. van Dijk Lima. *Escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar Editora, 2003.

LINS, Álvaro. “Uma grade estréia”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp.237-242.

LOREZ, Günter. “Diálogos com Guimarães Rosa”. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994, pp. 27-61. Vol. I.

MACHADO, Ana Maria. *Oreçado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MARQUES, Oswaldino. “O repertório verbal”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 101-112.

_____. “Canto e plumagem das palavras”. In: *Revista do livro 16*. São Paulo: 1959.

MARTINS, Wilson. “Um novo regionalismo: Guimarães Rosa”. In: *Revista Humboldt, Munique*, 18 (37): 42-53, 1978.

McLAUGHLIN, Richard. “Notable brazilian novel”. *The Springfield Republican*, Mass., 26/05/1963.

MEYER. Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “O erudito e o popular em *Grande sertão: veredas*.”. In: *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 27 de março, 1965. Esse artigo está disponível para consulta na pasta de cortes de jornais que JGR colecionava. (Arquivo JGR -IEB-USP).

MOURÃO, Rui. “Processo da linguagem, processo do homem”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 283-290.

NUNES, Benedito. “A viagem do Grivo”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 127-140.

OLIVEIRA, Franklin de. “Revolução Roseana”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 179-186.

_____. “Guimarães Rosa”. In: _____. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991a. Esse ensaio foi publicado, pela primeira vez, com o nome de “As epígrafes”.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *As armadilhas do saber*. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2000.

PROENÇA, M. Cavalcante. “Trilhas no grande sertão”. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976, pp. 155-239.

RIEDEL, Dirce Côrtes. “A busca da palavra poética”. In: *Revista de cultura vozes, nº 2* (Teoria da Literatura). Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.

RÓNAI, Paulo. *Revelações de Tradutor*. SLESP. São Paulo. 1968.

_____. *Encontros com o Brasil*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2009.

_____. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 6ed. 1972.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura no Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SCHLESINHER, Tom. “Brazilian bandit reminiscences”. In: *The Virginia Pilot*, de 19/03/1963. (Arquivo JGR-IEB).

SCHWARTZ, Roberto. “Grande sertão: a fala”. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 37-41.

_____. “Grande sertão e Dr. Faustus”. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 43-51.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

STARLING, Eloisa. *Lembranças do Brasil: Teoria, Política, História e Ficção em 'Grande sertão: veredas'*. Rio de Janeiro: UCAN/ IUPERJ/Revan, 1999.

_____. (2009). Mestres da literatura (Guimarães Rosa). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fh25aVz6RM>>. Acesso em: 18/05/2012.

_____. “Travessias sobre história e ficção em João Guimarães Rosa”. In: Vários autores. *Seminário Internacional em Homenagem ao Cinquentenário de 'Grande sertão: veredas'*, 2006, pp. 53-54.

TEIXEIRA, Everton Luís Farias. *Intérpretes do mundo-sertão: literatura e sociedade na recepção de 'Grande sertão: veredas'*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. Belém: 2008 (policop.).

TREJO, Arnulfo D. “The devil to pay in the backlands”. *Library Journal*, v. 88, 15/04/1963.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec/ (FAPESP), 1997.

_____. “João & Harriet (Notas sobre um diálogo intercultural)”. In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2010, pp153-161.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Unesp, 1993 (policop.).

XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp-113-141.

Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barreto. Lisboa: Cotovia, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4ed. 2011.

_____. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva: 5ed. 2007.

_____. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. (org.) Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 6ed. 2010.

BALLY, Charles. *Traité de stylistique Française*. 3ed. Gênova-Paris: Georg e Klincksck, Tomo I, 1951.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2ed. 2004.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 13 ed. 2007.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. “As kenningars”. In: *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª reimpressão, 2011a.

_____. *Outras inquisições*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras: 2011b.

BRIK, Ossip. “Ritmo e sintaxe”. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4ed. Porto Alegre, Globo, 1971.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras (bolso), 2009.

CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 2ed. 2008.

CAMPOS, Augusto. *Invenção*. São Paulo: Arx, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 12 ed. 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 11ed. 2010.

_____. “A personagem do romance”. In: _____ et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 11ed. (2ª reimpressão), 2009, pp. 51-80.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Global, 2005.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. 2ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 345-399.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTAZAR, Julio, *Obras críticas 2*. Edición: Jaime Alazraki. Madri: Santillana, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOLEŽEL, Lubomír. *A poética ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2ed. 1971.

FLETCHER, Angus. *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona Gonzáles. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

FLORES, Valdir do Nascimento. *Introdução aos estudos de Raman Jakobson sobre afasia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Ed. Comemorativa de 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Delírios e Sonhos na “Gradiva” de Jensen*. Trad. Maria Aparecida Maraes rego. 8ª ed. Rio de Janeiro, Imago, 2003.

_____. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: CosacNaify, 2011.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria. 2000.

_____. *Fearful symmetry: a study of William Blake*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

GUZMAN, Martin Luis. *El Águila y la Serpiente*. Madrid: Casiopea, 1960.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Unicamp, 2006.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Unicamp, 2010.

JAKOBSON, Roman. “Novíssima poesia russa”. IN: *Roman Jakobson e a geração que esbanjou seus poetas* – Dissertação de Mestrado de Sonia Regina Martins Gonçalves, USP. 2001.

_____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Language in literature*. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press. 1987.

_____. “O folclore como forma específica de arte”. Trad. Ekatarina V. Américo. In: *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org.) Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires ferreira. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. *Fonema e fonologia: ensaios*. Trad. e org. José Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1972.

_____. “Phonological studies”, p. 335. “Child language, aphasia, and phonological Universal”, p. 21. In: *Selected writings*, vol. 1. Trad. Allan R. Keiler. Haia: Mouton, 1968.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). *Aliteratura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 43-61.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1990.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LEITE, Elizabeth Rocha. *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. Tese de Doutorado em teoria Literária e Literatura Comparada apresentada à USP, São Paulo: 2008 (policop.).

LIMA, Luiz Costa (org.). *Aliteratura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes I*. São Paulo: Civilização Brasileira, 3ed. 2002.

- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultris, 2000.
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artítico*. Trad. Victoriano Imbert. Madri: Ediciones Akal, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- OLIVEIRA, Franklin. “A fortuna do formalismo”. In: _____. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991b.
- ONÍS, Harriet. (org. e trad.) *Spanish stories and tales*. New York: Knopf, 1954.
- PÉPIN, Jean. *Dant et la tradition de l’allégorie*. Montreal, Inst. D’Études Médiévales/Paris, Librairie J. Vrin, 1970.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2ed. 2011.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto Maravilhoso*. 2ed. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.
- RICHARDS, I. A. *A prática da crítica literária*. Trad. Almiro Pisetta e Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ŠČEGLOV e Aleksandr K. Žolkovskij. “I concetti di ‘tema’ e di ‘mondo poetico’”. In: PREVIGNANO, Carlo (org.). *La semiotica nei Paesi slavi*. Milão: Feltrinelli Editore, 1979.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Trad. Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SELDEN, R. (org.). *Historia de la crítica literaria Del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. London: Dalkey Archive Press. 2009.

SHKLOVSKY, Viktor. *The Knight's movie*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

_____. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.) *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Vários tradutores. 4ed. Porto Alegre, Globo, 1978.

SPITZER, Leo. *Linguística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.

TITAN JR. Samuel. *Ares de romance: realismo e gêneros literários nos três contos de Gustave Flaubert*. Tese de doutorado (FFLCH), 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1993.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 4ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. "Os homens narrativas". In: _____. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins fontes, 2003. pp. 95-123.

TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Vários tradutores. 4ed. Porto Alegre, Globo, 1978.

TYNIÁNOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I - o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II – o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VERNANT, Jean-Pierri, NAQUEL, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIRGÍLIO. *Bucólicas/Geórgicas*. Tradução, notas e introdução de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 2004.