

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Arlete Borba da Silva

**Platform, descortinando em camadas as fronteiras
do projeto de escrita de Guimarães Rosa em
“O burrinho pedrês”**

São Paulo
2017

Arlete Borba da Silva

**Platform, descortinando em camadas as fronteiras
do projeto de escrita de Guimarães Rosa em
“O burrinho pedrês”**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em literatura Brasileira. Orientador: Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

São Paulo

2017

Banca examinadora:

*Ao meu pai, um contador de histórias que instigou o imaginário
de filhos e netos, que se transformaram em pedagogos e professores
que também adoram contá-las.*

À minha mãe, a força por trás de toda a nossa história.

A você, Vê, parceria sem a qual este trabalho não se concretizaria.

Esta folha branca
Me prescreve o sonho;
Me incita ao verso
Nítido e preciso.

[...]

Essa folha branca
É também paisagem
De que sei traçar
Toda a geografia

Tudo aí existe
Possível e futuro:
Acidentes de terreno
De trânsito e amor.

Nessa folha branca
Um menino um dia
Descobriu-se livre
De tudo inventar.

(MELO NETO, João Cabral de. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p.116)

À CAPES, por financiar esta pesquisa e, assim,
tornar possível sua realização.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (*in memorian*) por todos os ensinamentos, paciência e carinho que me dedicaram e aos meus familiares, que sempre torceram por mim, pelo apoio e pela paciência em aguardar o meu retorno nas reuniões familiares.

A você, Vê, e aos seus familiares, que agora também são meus, pelo carinho e pela prontidão em me ajudar em todas as situações corriqueiras de um lar.

Aos amigos da Becker, os de hoje e os que por lá passaram e deixaram suas marcas, fazendo-me apaixonar pela vida e cultivar amizades, e que mais que amigos se fazem família: Cecília, Dalva, Valdomiro, Ari, Luciene, Edna, Laura, Rosi, Núbia entre outros.

À memória de duas amigas-irmãs, que estimularam nossa amizade e acreditaram em minha capacidade de ir além, e em vida me acompanharam em todos os momentos importantes da minha vida: Glória e Maria Helena.

Aos amigos do Teófilo, pelas palavras e atitudes gentis que me fortaleceram nesta caminhada.

Aos alunos que se tornaram companheiros de carreira e amigos representados nas figuras dos meus queridos Elaine e Walter.

À professora Leila, por me receber de braços abertos no meio deste percurso. Pelos momentos de total harmonia e vibração ao me orientar, pelas orientações ministradas e pela confiança que depositou em mim: minha especial gratidão;

À professora Cida e ao professor Maurício, por aceitarem mais esta leitura, entre tantas, de final e começo de ano, e pelas observações de alta consistência.

À secretária da pós-graduação de Literatura, Ana Albertina, pela assistência, palavras sábias que me confortaram nos momentos necessários.

A todos os professores da PUC, cujos cursos implementaram meu conhecimento e a minha paixão pela Literatura.

A todos os amigos e pessoas também importantes, que por falta de espaço não puderam ser citadas individualmente.

RESUMO

SILVA, Arlete Borba da. *Platform, descortinando em camadas as fronteiras do projeto de escrita de Guimarães Rosa em “O burrinho pedrês”*. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Esta pesquisa vislumbra um estudo da narrativa de “O burrinho pedrês” de Guimarães Rosa, sob a luz do seu projeto de escrita denominado Platform. O projeto delimita-se por meio da análise das correspondências trocadas com seus tradutores, de entrevistas e de depoimentos dados pelo escritor. Nele se reflete uma linha de pensamento que orienta e direciona seus tradutores para uma tradução mais livre (CARVALHAL, 1993), cujos aspectos essenciais seguem o mesmo caminho percorrido pelo escritor na criação de seus textos. Essas concepções são rastreadas na narrativa do burrinho, que se apresenta como pórtico da primeira obra de peso do escritor e de sua produção em prosa, configurando seu caráter inaugural, dentro de um panorama nacional que corresponde à terceira geração do Modernismo no Brasil (CANDIDO, 1989). Entre outros aspectos, são destacados os traços que o texto apresenta e que o aproxima dos contos maravilhosos (COELHO, 1987), tema também discutido por Wladimir Propp (1984); do fantástico (TODOROV, 2008); e da narrativa artesanal (BENJAMIN, 2012). Para se ratificar o caráter experimental e híbrido do conto, o estudo ainda atenta às relações macro e micro, no nível estrutural e temático entre a narrativa central e as mini-narrativas. Todos os fatores levantados contribuem para a visualização do campo analógico criado entre a vida dos homens e a dos animais e fomentam uma possível leitura da obra.

Palavras-chave: “O burrinho pedrês”, Guimarães Rosa, Tradutores, Platform.

ABSTRACT

SILVA, Arlete Borba da. *Platform, uncovering the layers of Guimarães Rosa's writing project in "O burrinho pedrês"* ("The Little Dust-brown Donkey"). 2017. 133 f. Thesis (Master) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

The present research envisions a study of the short story "O burrinho pedrês" ("The Little Dust-brown Donkey") by Guimarães Rosa, based on the author's writing project, the so-called Platform project. The research unfolds through the analysis of the letters Guimarães sent to his translators, as well as interviews and statements given by the author. His Project enabled us to observe/perceive a line of thought that guides and directs translators into producing freer translations (CARVALHAL, 1993), whose essential aspects should meet those experienced by the writer in his creation process. Such notions can be verified in the narrative "The Little Dust-brown Donkey", the most celebrated short story in the author's debut book, as well as in his work in prose, configuring his inaugural quality within the national panorama that corresponds to the third generation of Modernism in Brazil (CANDIDO, 1989). Among other aspects, we highlight some characteristics in this short story that evoke folk tales (COELHO, 1987; PROPP, 1984); the fantastic literature (TODOROV, 2008); and the craft-like nature of narrative (BENJAMIN, 2012). In order to confirm the work's experimental and hybrid quality, this study focuses on macro-micro relationships at both the structural and thematic levels between the main narrative and the mini narratives. All the factors raised have contributed to the visualization of an analogical framework, created by the comparison between the lives of men and animals, and have promoted a possible interpretation of the work in question.

Keywords: "The Little Dust-brown Donkey", Guimarães Rosa, Translators, Platform.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – GUIMARÃES ROSA: UMA DISCUSSÃO DE SEU PROCESSO CRIATIVO	21
1.1 Guimarães Rosa e a sua produção artística: construção de um estilo	21
1.2 A obra <i>Sagarana</i>	33
1.2.1 <i>Sagarana</i> e sua época: as inovações	40
CAPÍTULO 2 – O TRABALHO ÁRDUO DOS TRADUTORES: UMA DISCUSSÃO DO PROCESSO CRIATIVO DE GUIMARÃES ROSA	47
2.1 Platform: um projeto de escrita, características do autor e obra – a segunda camada	48
2.2 O projeto de escrita de Rosa alcança novos territórios: muito trabalho e pouco tempo	52
2.3 Rosa: a tradução e os tradutores: consolidando o projeto de escrita	56
2.3.1 Agruras da tradução: a parceria de Rosa com os seus tradutores	61
2.4 Notícias das traduções	69
CAPÍTULO 3 – E COM VOCÊS... “O BURRINHO PEDRÊS”: ABREM-SE AS CORTINAS	74
3.1 Da gênese: um tiquinho do burrinho e seu enredo	75
3.1.1 Uma linguagem inovadora	78
3.2 O hibridismo no burrinho	81
3.2.1 Ainda se contam histórias como antigamente: a narrativa artesanal e o burrinho pedrês	83
3.2.2 Era uma e outra vez, um burrinho pedrês: o maravilhoso	90
3.3 O enredo e as narrativas de encaixe: os minicontos e as expressões do fantástico	102
3.4 Só pelo espelho se pode ver!: a última camada	110

CONSIDERAÇÕES FINAIS 120

REFERÊNCIAS..... 125

INTRODUÇÃO

O interesse pelos textos de Guimarães Rosa acompanhou-nos desde o primeiro contato com a sua obra. A descoberta do mundo de Rosa fez-se por meio do conto “A terceira margem do rio” – história se encontra no livro *Primeiras estórias* (1962) –, cujo tom familiar mineiro e a escrita enigmática desenvolveram o nosso gosto por apreciar a produção artística desse escritor.

Dessarte, priorizamos em nossa vida acadêmica os trabalhos e as leituras que envolviam as criações narrativas de Rosa: alguns textos das obras *Primeiras estórias* e *Estas estórias* (1967) e, na sequência, o romance *Noites do sertão* (1985).

Entretanto, adentrar no mundo de Guimarães Rosa, divisando-lhe o modo tão peculiar de comunicar impressões sobre tudo o que o cercava, não era tarefa fácil para uma pesquisadora iniciante. Assim, com o intuito de investigar os passos seguidos por esse escritor em sua busca por uma maneira singular e inusitada de trabalhar com as palavras, iniciamos uma incursão pela sua produção e pela tradição literária, cujos resultados estão expressos neste trabalho.

Falar, então, da obra de Guimarães Rosa é falar de linguagem. É ela que distingue o principal foco de sua originalidade. É ela que anuncia a chegada de uma escrita única, que impacta pelas novidades desafiantes, e é Rosa, o escritor, dotado de um estilo criativo, inconfundível e particular, o seu criador.

Reconhecida e exaltada por muitos estudiosos e teóricos como Antonio Candido (1989), Afrânio Coutinho (2004), entre outros, a linguagem de Guimarães Rosa ainda hoje é alvo de muitos questionamentos e estudos.

As correspondências trocadas entre Rosa e seus tradutores é um material valiosíssimo para quem desejar conhecer essa diferente forma de se expressar. Observa-se que em vários trechos das referidas cartas o escritor deixa transparecer o quão complexa é essa linguagem, como se vê no comentário transcrito da carta de 11.10.1963, enviada ao seu tradutor italiano Edoardo Bizarri, em que comenta sobre a dificuldade de traduzir a obra *Corpo de baile*:

[...] de um modo menos egoísta, vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda (ROSA, 2003a, p. 37-38).

Rosa trabalha as palavras de maneira que elas causem efeito sobre o leitor, procura compor seu próprio método, sua própria maneira de trabalhar com as palavras: seu ideal de arte era a liberdade total para criar, sem limitações. Assim, Rosa declara em carta enviada a João Condé:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, imitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições (ROSA, 2001, p. 24).

Isso fica claro em sua declaração feita em entrevista a Günter Lorenz: “Primeiro, há o método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu original” (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 81).

Ele não propõe facilidades. Para Rosa, o leitor tem que participar ativamente da busca pelo entendimento do texto. Sua escrita não pretende deixar o leitor em posição confortável, pelo contrário, ele procura mobilizar o leitor e toda a sua concentração para dentro do texto, quer propiciar o encontro frente a frente com a obra. No trecho a seguir, retirado de sua correspondência com a sua tradutora inglesa, também pode se atestar a metodologia anunciada por Rosa:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem que ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito a todo momento. Tem quase que 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 (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 81).

Quando se analisa a correspondência com os seus tradutores, pode-se descobrir muito mais de Rosa. O estudo desse material propicia a compreensão de seu processo criador, de sua relação com o texto. Foi leitor voraz de suas obras, pois acompanhava bem de perto todo o processo da tradução de seus livros. O

trecho a seguir, retirado da carta de 17.01.1946, enviada a seu tio Vicente, confirma essa ideia:

[...] até agora, impedi, ferozmente, qualquer publicidade, para reservar todas as baterias à campanha de surpresa, depois do livro na rua. Barulhada prévia seria contraproducente, cheirando a propaganda encomendada. Por isso, recusei até entrevistas grandes, com fotografia (no Suplemento, no Vamos Ler, etc.). Entrevistas só serão permitidas um mês depois de exposto o Sag. (sic) nas vitrines das livrarias [...] (ROSA, 2006, p. 129).

Rosa tornou-se o que se pode chamar de “leitor ideal” (CAVALCANTE, 2006). A releitura, revisão e alterações de *Sagarana* explicam por que a obra tem cinco edições diferentes:

Assim que sai a reedição de *Sagarana*, Rosa escreve a Paulo Dantas (Rio de Janeiro, 25.05) para saber o que o amigo paulista achou do livro – de roupa nova, das figuras. E das orelhas, também – dedicadas ao Corpo de baile. As ilustrações de Poty, glosantes. E declara que esta 5.^a edição do livro é a definitiva-para-sempre. No livro não mexerei mais (COSTA, 2006, p. 39).

De certa maneira, essa atenção com a sua obra e com a tradução, e a difusão dela, o transformou num leitor especial, e o fez acumular múltiplas funções: leitor escritor, leitor comum, leitor crítico e leitor tradutor (CAVALCANTE, 2006). Talvez esteja aí um dos motivos que o transformou no grande escritor que foi.

Estudar essas correspondências desperta no leitor uma curiosidade, uma fascinação ainda maior por Rosa. Auxilia a compreender o porquê da sua consagração como escritor e possibilita, ainda, acompanhar o percurso feito para a construção de seu projeto de escrita no mundo literário, cujo início é marcado pela obra *Sagarana*.

Produzido quase todo em cima de uma cama, num período de sete meses em 1937, o livro *Contos*, assinado por um escritor que se autodenominava “Viator”, concorre ao prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora. É com esse livro e pseudônimo que Guimarães Rosa consegue o segundo lugar no concurso. Nessa época, ele já estava diplomado em medicina, e foi na prática dessa profissão que encontrou inspiração para criar as histórias desse livro:

O jovem menino visita muitos pacientes a cavalo, cobrando suas consultas em função da distância percorrida. E aproveita suas conversas com moradores da roça, ciganos, doentes de malária e trabalhadores da estrada São Paulo-Belo Horizonte, para escrever alguns contos, que mais tarde

serão retrabalhados e reunidos no volume *Sezão* (ou *Contos*, e 1937, a primeira versão de *Sagarana* (COSTA, 2006, p. 14).

Dez anos depois, após alterações e cortes, esse livro de contos se transforma naquela que vem a ser a primeira obra de peso de Guimarães: *Sagarana*. Publicada pela primeira vez em 1946, é muito bem recebida pela crítica e leitores (LEITE, 1951), levando a editora a publicar uma segunda edição naquele mesmo ano, e, de acordo com Renard Perez (1983), é publicada pela Editora Universal, com extraordinário sucesso, aparecendo já após quatro meses em nova edição.

A obra, composta por nove histórias¹ – “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “O duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” –, se elege como uma das mais importantes da produção de Rosa, pois introduz toda a genialidade da prosa literária que o autor atinge, a qual já pode ser percebida em “O burrinho pedrês”, primeira das nove narrativas.

Nessa primeira história, a genialidade não reside apenas na apresentação do cenário, cuja criação de imagens inesquecíveis emana a paisagem do interior de Minas Gerais e, em especial, o mundo do vaqueiro. Ela tampouco se restringe à maneira inusitada e criativa com a qual Rosa utiliza a linguagem. A genialidade encontra-se na riqueza da experiência humana que se traduz por um percurso paralelo entre a vida humana e a dos animais, por meio do destaque dado à personagem do burrinho, cuja maneira de lidar com as adversidades da vida o aproxima da galeria dos heróis do sertão.

Em um primeiro contato com a narrativa de “O burrinho pedrês”, que doravante, neste trabalho, também será denominada “a história do burrinho”, poder-se-ia encará-la apenas como a história de um grupo de vaqueiros que conduziram

¹ Em alguns momentos optamos por essa forma de escrita quando nos referirmos às narrativas elaboradas por Rosa para respeitar o ponto de vista do escritor. Há um esclarecimento sobre o termo e o uso que Guimarães faz dele no livro *O léxico de Guimarães Rosa*, um excelente trabalho de Nilce Sant’Anna Martins: “A história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser **contra** (grifo do autor) a História. A história, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota¹. Narrativa de ficção, conto.//A var. arcaica **estória** foi retomada pelos folcloristas (como João Ribeiro e Gustavo Barroso) para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (História) e fictícia, pop (estória). GR adotou essa distinção, que é bastante discutida e não é recomendada pelo NA [*Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*]” (MARTINS, 2008, p. 209).

uma boiada para o corte em direção a uma estação de trem, mas na volta foram surpreendidos com a cheia do rio que provocou a morte de vários vaqueiros e seus cavalos, com exceção de dois, salvos pela sabedoria do burrinho e a força do destino.

No entanto, uma leitura mais atenta permite encontrar indícios de que essa estória poderia ser interpretada como uma metáfora que visa representar a eterna luta do homem para superar a força do mundo natural.

Essa premissa suscita as seguintes indagações: é possível estabelecer uma analogia entre o percurso de vida do burrinho e a história de vida de um homem? Haveria algum tipo de associação que nos permitiria entender a vida dos animais como espelho da vida dos vaqueiros, ou, ainda, associar as histórias de encaixes (TODOROV, 2003) como espelhos do enredo principal? Que elementos literários ou narrativos favorecem essas conexões?

Por outro lado, poder-se-ia considerar a estória do burrinho como a porta de entrada, texto de abertura, não somente de um livro, mas de todo um projeto literário elaborado e arquitetado sagazmente como resposta aos questionamentos críticos que atingiam a produção literária de sua época?

Acreditamos que um estudo mais atencioso se faz necessário para se investigar e traçar o alcance obtido por essa narrativa. De que elementos inovadores a narrativa é constituída que a tornam tão peculiar a ponto de possuir uma posição privilegiada em relação aos outros contos de *Sagarana*, e ainda introduzir toda a produção premiada em prosa de Guimarães Rosa? Para além do trabalho primoroso com a linguagem, o que essa estória traz de características próprias?

O presente trabalho ocupa-se dessas questões. Seu objetivo é, por meio da narrativa de “O burrinho pedrês”, procurar entender como se desenvolveu o processo criativo de Rosa. Busca identificar na estória do burrinho os elementos constitutivos de seu projeto de escrita, perceptíveis, a partir da análise das correspondências entre o escritor e os tradutores de sua obra. Também estuda os aspectos estruturais e estéticos dessa narrativa que a engrandecem como produção literária, e que a situa num contexto mais ampliado que o regional e o nacional.

Para maior rigor metodológico, essa demonstração é desmembrada em três proposições: a primeira pressupõe que o estilo de Rosa assume contornos a partir da construção de seu projeto de escrita; a segunda, que os elementos desse projeto são detectáveis nas correspondências com os tradutores; e a terceira, que esses elementos estão presentes na narrativa de “O burrinho pedrês”.

Em relação às proposições teóricas, as quais sustentam as argumentações discutidas neste trabalho, optou-se por selecionar textos que pudessem ser aproveitados na abordagem da narrativa de “O burrinho pedrês”. O trabalho de análise e contextualização dessa narrativa, enfatizando o seu caráter inaugural, inovador e experimental, leva à utilização de textos que contemplem algumas questões, como as que se referem à estrutura narrativa, abordada nas argumentações teóricas de Tzvetan Todorov (2004) e Wladimir Propp (1984); as que tratam da arte da tradução, apresentada nos textos dos críticos e teóricos, entre outros Roman Jakobson (2014) e Rosemary Arrojo (2007); e as que proponham discussão sobre o Regionalismo e a renovação da ficção literária no Brasil, ocorridas entre o Modernismo e a Geração de 45, cujos textos de Antonio Candido (2004), Afrânio Coutinho (2004) e Nelly Novaes Coelho (1975) dão luz a essas discussões.

No tocante à obra de Guimarães Rosa, mais especificamente, apesar de ter sido feita uma revisão geral da fortuna crítica do autor e de sua produção artística, foi dada maior atenção àqueles textos que se detiveram em observar os aspectos inovadores da narrativa de “O burrinho pedrês” e os elementos geradores do projeto de escrita do escritor, entre eles, o de Antonio Candido (1989) e os vários artigos publicados nos Seminários Internacionais: Veredas de Rosa I, II e III (2000; 2003; 2007).

Por fim, foram incorporados conceitos relevantes, como os de Walter Benjamin (2012), Tzvetan Todorov (2008), que, entre outros, dão conta dos aspectos relacionados à oralidade e à fantasia que a obra comporta. Não se deve ainda deixar de referir a importância que as declarações e os depoimentos do próprio escritor – nas entrevistas, nas correspondências, principalmente com os seus tradutores – têm para a compreensão da obra de Rosa, além dos textos analisados, pois eles constituem o principal argumento para as ideias defendidas neste estudo.

Com o intuito de concretizar nossos objetivos, o primeiro capítulo inicia a discussão do trabalho a partir das observações que levam à percepção do estilo de Rosa, demonstrando a primeira camada, além de elaborar um panorama das produções artísticas do escritor, por meio de um recorte da crítica, que deixa entrever a busca por uma linguagem inovadora.

Após o levantamento geral, ainda nesse capítulo, o estudo estreita o foco da pesquisa para apresentar a obra *Sagarana*: história de sua criação, a indicação de elementos inovadores gerados a partir da linguagem, o impacto que causou e alguns aspectos que interligam suas nove narrativas. São feitas consultas a obras e depoimentos dados em entrevistas pelo autor e são incluídos as argumentações e os apontamentos dos teóricos, entre outros Antonio Candido (2006) e Haroldo de Campos (1976), além da fortuna crítica que situa o escritor e sua obra no período correspondente ao terceiro momento do Modernismo no Brasil.

O segundo capítulo discute o possível rastro de um projeto de escrita (a segunda camada), observável, principalmente, nas missivas trocadas entre Rosa e seus tradutores: Edoardo Bizarri (italiano), Harriet de Onis (inglesa) e Curt Meyer Clason (alemão), e em algumas entrevistas dadas pelo escritor. Por meio desse material e da crítica existente, estudam-se as principais características da produção literária, bem como a posição de Rosa como escritor, isto é, suas afirmações acerca de seu método de criação, as influências do mundo em que cresceu e as carreiras escolhidas, a importância da relação que mantinha com os seus tradutores para a compreensão de sua obra e, ainda, alguns resultados desse trabalho coletivo entre autor e tradutor, para a tradução de suas obras.

O capítulo 2 também apresenta uma breve discussão sobre a arte de traduzir, por meio de apontamentos de estudiosos como Roman Jakobson (2014), Rosemary Arroyo (2007), Leyla Perrone Moisés (1990) e Tânia Carvalhal (2014), que discutem a respeito de questões pertinentes à tradução de prosa e poesia. Além desse material epistolar, artigos, teses e entrevistas também compõem o conjunto de textos pesquisados para se sustentarem os argumentos.

Por fim, o terceiro capítulo descortina a última camada a ser estudada. Ele enfoca o estudo da narrativa de “O burrinho pedrês” em si. É o momento de se

identificarem os aspectos sob os quais a narrativa é construída, os quais contemplam o projeto de escrita delineado no primeiro e segundo capítulos deste estudo.

Apresenta-se um estudo detalhado das camadas que compõem o texto, com o intuito de buscar elementos que melhor contribuam na análise da narrativa. Para desvendar alguns de seus véus, são destacadas questões referentes à linguagem, à estrutura e a elementos narrativos, como a figura do narrador artesanal (BENJAMIN, 2012), que ressalta a questão da oralidade e reforça o caráter híbrido da narrativa.

O capítulo mostra, ainda, a tabulação do texto do burrinho, seguindo os caminhos apontados por Wladimir Propp em sua obra *Morfologia dos contos maravilhosos* (1984), reconhecendo as funções evidenciadas pelo teórico dentro de um conto maravilhoso. Faz-se, ainda, nesse capítulo uma análise das mininarrativas ou minicontos que entrecortam a narrativa principal e que são, então, relacionados a um universo macro e micro. Ademais, são identificados nas estórias traços de expressões do fantástico (TODOROV, 2008).

Finalmente, analisamos as relações das personagens (homens e animais), a partir do espelhamento percebido, que interliga as posições desses dois grupos, visando proporcionar uma possível leitura da obra.

Este trabalho pretende, em suma, contribuir para a constituição de um novo olhar sobre a narrativa do “O burrinho pedrês”, sobre a intencionalidade e o papel de seu incrível escritor dentro da literatura brasileira e, quiçá, acrescentar mais algumas folhas à imensurável fortuna crítica do autor.

CAPÍTULO 1

GUIMARÃES ROSA: UMA DISCUSSÃO DE SEU PROCESSO CRIATIVO

Quantas vezes mesmo nesta breve cabra-cega preliminar terei passado ao lado das intenções esquivas do contista, quantas vezes as suas negações me terão levado a interpretações erradas? Só poderia dizê-lo quem não mais o dizer; mas será que diria? (RÓNAI, 1968).

1.1 Guimarães Rosa e a sua produção artística: construção de um estilo

Há uma vasta bibliografia e textos que compõem a fortuna crítica e que estudam aspectos importantes do escritor Guimarães Rosa e de sua produção literária. No entanto, para atender ao objetivo principal deste trabalho, que é a análise da narrativa de “O burrinho pedrês” (2001), sob o recorte da sua linguagem e estrutura, apresentamos, neste capítulo inicial, uma breve discussão sobre autor e sua forma de criar.

O estudo é enriquecido com os aspectos apreendidos após a observação da correspondência entre Rosa e seus tradutores, com as entrevistas cedidas pelo escritor, e da argumentação de textos críticos. A motivação para a leitura desses textos é alinhar nossa análise particular dessa história com o projeto estético elaborado e explicitado por Rosa, que, como pretendemos mostrar, norteou a criação dessa interessante narrativa.

Portanto, este capítulo fica reservado para se projetar um panorama geral do autor e sua obra. Nele se estabelecem uma discussão de seu processo criativo, a identificação de elementos que constituem seu estilo, seu perfil de escritor, um recorte de toda a sua produção artística com o enfoque no seu trabalho com a linguagem e a apresentação e contextualização da obra *Sagarana*.

Pode-se se iniciar com a reflexão que abarca o pensamento bastante difundido quando se trata da produção literária de Guimarães Rosa: Os textos de Guimarães Rosa são difíceis de interpretar!

Há muito essa afirmação é um consenso entre leitores e estudiosos das composições artísticas de Guimarães Rosa. Muitos foram os que se debruçaram sobre esses textos no intuito de investigar essa questão.

Poderíamos nos apropriar de inúmeras citações que comprovariam essa asserção, inclusive nossas próprias impressões ao primeiro contato com a obra desse escritor, mas ficaremos de início com as de Emir Monegal, que ao se deparar pela primeira vez com o romance de Rosa, *Grande sertões: veredas*, declara o seguinte:

[...] Logo que o abri, descobri por que Guimarães Rosa era (apesar de sua fama no Brasil) um autor desconhecido. Li e reli e tornei a reler as três ou quatro primeiras páginas do romance. Não direi que não entendi nada porque seria exagerar. Não em vão havia vivido muitos de meus melhores anos de infância e adolescência no Rio de Janeiro, havia estudado e me embebido do português... Porém o que eu havia aprendido, e que me permitia circular sem lágrimas pela literatura brasileira ou portuguesa, parecia nada, frente essas primeiras formidáveis páginas de grande Sertão: veredas... Animei-me a falar com Virgínia e com Walter que me tranqüilizaram: Guimarães Rosa é difícil também para o leitor brasileiro (MONEGAL, 1983, p. 52-53).

Podem-se, também, constatar essas impressões pelas palavras do próprio autor. Em carta enviada ao embaixador Antonio F. Azeredo da Silveira, de 25 de novembro de 1946, quando reflete sobre a recepção de sua obra:

Não quero falar do nosso *Sagarana*, mas tenho de dizer que V. compreendeu e sentiu perfeitamente o livro, como pouca gente soube fazer. E, pela leitura dos artigos, V. mesmo viu como o pessoal da nossa "inteligentzia" andou transviado, passeando pela casa dos contos, sem desconfiar de nada, sem querer saber se um livro pode conter algum sentido... Só o Paulo Rónai e Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma, o resto, flutuou sem molhar as penas [...] (ROSA, 1999, p. 362).

E ele parece querer que seja difícil mesmo. Na entrevista dada a Pedro Bloch, em 15 de junho de 1963, Rosa comenta que só poria, nas capas, as críticas que escrevessem mal dos livros dele, para dificultar ainda mais (BLOCH, 1989).

O crítico português, Óscar Lopes, no texto "Novos mundos", comenta essa característica do estilo de Rosa e faz aconselhamento:

A sua leitura é difícil para estrangeiros, para portugueses e até mesmo, ao que parece, para brasileiros, embora o leitor informado possa vencer as principais dificuldades iniciando-se por alguns contos reunidos em *Sagarana* ou algumas das Primeiras Estórias, abalanchando-se depois às novelas de

Corpo de baile, antes de tentar sucesso à bela e densa epopéia que é Grande Sertão: Veredas. O que interessa é sobretudo isto: o esforço vale a pena. Raras vezes um esforço de leitura terá uma melhor compensação (LOPES apud ROSA, 1982, p. xxxiv).

Nessa passagem relatada *supra*, para fugir da ira do pai, Rosa abandona a escola ginásial na qual estudava e se matricula na Escola de Farmácia, tornando-se um boticário. Mais tarde, ingressa na carreira de medicina. O acaso e o destino, tão frequentes em suas estórias, mostram a face na vida real!

E qual seria a razão para isso? Qual seria o interesse do escritor em produzir textos tão difíceis de ler e interpretar? E por que, a despeito dessa dificuldade, muitos tradutores aceitaram o desafio? O que levou uma obra tão complexa a ser traduzida por inúmeros idiomas?

Para dar início a essa discussão, é necessário traçar algumas linhas do perfil biográfico, da produção e da tradição literária de Rosa, assim como discorrer sobre algumas características peculiares de sua escrita, no intuito de observar como se desenvolveu seu processo de criação e de que maneira sua expressão criativa foi tratada em outro idioma.

Nascido em Cordisburgo, pequena cidade de Minas Gerais, cercada de montanhas e fazendas de gado, no vale do rio das Velhas, entre Curvelo e Sete Lagoas. A família, muito religiosa, morava em frente à estação de ferro e ao curral de embarque de gado, numa casa grande, que também era utilizada como estabelecimento comercial: a venda de seu Fulô.

O menino Joãozito, apelido carinhoso da infância, cresce ouvindo estórias contadas pelos frequentadores da venda de seu Fulô – apelido de seu pai – e convivendo com todo tipo de pessoas, que obrigatoriamente tinham que passar por ali para entrar ou sair da cidade. Era estudioso e apaixonado por geografia e história natural. O prazer e a curiosidade nata auxiliaram-no a se especializar e conhecer várias áreas de estudo, tais como: a Medicina, a Antropologia, a Etnografia, o Direito Internacional, a Linguística, a Botânica, e outras.

Segundo as biografias, o menino passava horas brincando com mapas, hábito que o acompanhou na adolescência. Quando adulto, na época da 1.^a Guerra Mundial, acompanhava os noticiários dos jornais, e com alfinetes coloridos marcava

os avanços e recuos das tropas alemãs e dos aliados, e brincava de “realizar estratégias próprias, por hipótese, promovendo sempre a vitória das forças aliadas” (GUIMARÃES apud COSTA, 2006, p. 11). Parece que a estratégia fez parte de sua vida profissional e de suas histórias.

O tio de Rosa, Vicente Guimarães, vulgo vovô Feliciano, reúne em seu livro, *A infância de João Guimarães Rosa*, várias lembranças que nos ajudam a compor uma imagem daquele menino que se tornou um escritor. Vicente via o sobrinho como um rapaz estudioso, inteligente, mas que não menosprezava o lado boêmio. Selecionamos esse trecho das lembranças:

Joãozinho, querido sobrinho, foi um homem de grande cultura, mas não se julgava o mais inteligente da família. Qualidade esta que, por todos reconhecida, pertencia ao outro João, o João Lima, que morreu senador Lima Guimarães. Foi rapaz boêmio este João. Estudante em Ouro Preto, no fim do ano, não se sentiu com coragem de enfrentar os exames finais do ginásio. Justificando a sua vadiagem, escreveu:

A SEMANA DO MAU ESTUDANTE

Corre o domingo festival é manso

E não se estuda em dia de descanso.

E na segunda-feira, é de justiça,

Que não se estude em dia de preguiça.

Não me venham dizer que é brincadeira,

Mas não posso estudar na terça-feira.

Não estudo também, nem por Sant'Ana

Na quarta-feira, meio de semana.

Na quinta-feira vaga-se, ora bolas,

Isso é velho costume nas escolas.

Na sexta-feira aziaga e agourenta,

Correremos livros, juro, não se agüenta.

E no sábado não se estuda um pingão,

Por esperar o festival de domingo.

Assim passam-se os dias bem serenos,

Sem se pegar no pobre livro ao menos.

Que vidinha louçã! Vida de arromba!

Mas é certo o resultado: BOMBA! (GUIMARÃES, 2006, p. 102).

Na passagem relatada *supra*, para fugir da ira do pai, Rosa abandona a escola ginásial na qual estudava e se matricula na Escola de Farmácia, tornando-se um boticário. Mais tarde, ingressa na carreira de medicina. O acaso e o destino, tão frequentes em suas histórias, mostram a face na vida real!

Desde cedo, Guimarães demonstrou seu interesse e incrível dom para aprender línguas. Começou estudando francês e holandês com um frade franciscano, e, logo depois, apresentou interesse por aprender alemão (aos nove anos, compra, por iniciativa própria, uma gramática alemã para estudar nos intervalos das brincadeiras com os meninos). Vê-se que preservou o gosto por línguas. Ele mesmo afirma em carta enviada a sua prima em outubro de 1966, onde esclarece sua relação com outros idiomas:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com dicionário agarrado), entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras, MAS, TUDO MAL. Eu acho que estudar o espírito e o mecanismo das outras línguas ajuda muito a compreensão mais aprofundada do idioma nacional. Principalmente, porém, estudo-as por divertimento, gosto, distração (GUIMARÃES, 2006, p. 54-55).

Importante destacar essas informações, uma vez que tanto as suas memórias quanto as pessoas, os casos, a fauna e flora servirão de material inspirador para criar as histórias, personagens e cenários de seus textos.

Sua obra, aclamada e reconhecida pelos estudiosos do Brasil, e de grande parte do mundo, inicia-se na adolescência, quando escreve sob o pseudônimo de “Viator” quatro contos premiados e publicados na seguinte ordem: “O mistério de Highmore Hall”, seguido de “Kronos Kai anagke”, “Caçadores de camurça” e finalmente “Makiné”. As quatro histórias publicadas entre 1929 e 1930 fizeram parte de um concurso organizado pela revista *O Cruzeiro*, que, além de publicar contos e novelas selecionados, concedia um prêmio de cem mil réis ao autor da história vencedora.

José Quintão de Oliveira, em seu trabalho *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano* (2008), apresenta várias informações a respeito dessas histórias, recolhidas dos estudos de dois críticos: Ivan Teixeira e Ángel Rama. De acordo com Teixeira, esses tipos de histórias promovidas pela revista se apresentavam na contramão da realidade literária da época, pois destoavam das ideias modernistas que ecoavam naquelas décadas. Entretanto, rendiam um bom dinheiro aos seus participantes, o que incentivava a inscrição de escritores de todo o Brasil nesses concursos.

Ángel Rama argumenta que elas eram enviadas não para se obter sucesso ou almejar a glória como escritor, mas para ter retorno financeiro, isto é, visando o prêmio de cem mil réis que a revista oferecia aos ganhadores.

É visível demais a razão econômica e não literária, *pane lucrando*, que se manifesta no uso do esquema convencional do conto de suspense que, na época, as revistas ilustradas difundiam semanalmente na escritura inteiramente despersonalizada, na mecanicidade dos recursos do interesse e, sobretudo nos temas, verdadeiros protótipos vindos dos modelos ingleses da época (ÁNGEL RAMA apud OLIVEIRA, 2008, p. 22).

Entretanto, alguns pesquisadores, tais como Évila de Oliveira Reis Santana, em seu artigo “Guimarães Rosa; o outro”, apontam nessas histórias os indícios de elementos embrionários, que germinarão nas obras posteriores de Rosa. A argumentação nesses apontamentos encaminha-nos a uma direção: Rosa já era Rosa desde suas primeiras escritas. O aclamado Guimarães Rosa jazia sob as sombras da inexperiência, pois suas qualidades como escritor apenas aprimoraram no decorrer de sua carreira literária.

Por seguirem os moldes europeus de construção de narrativa de suspense, essas quatro histórias foram ignoradas por seu criador. Rosa sempre considerou seu início de carreira a partir de 1937, com as doze narrativas que comporiam a futura obra de *Sagarana*.

Em seguida, escreve *Magma*, obra composta por um conjunto de poemas. Foi inscrita pelo autor no concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras em 1936. A obra obteve interessante parecer de um dos membros do júri, o poeta Guilherme de Almeida:

A todos esses trabalhos dediquei, na leitura, uma firme, livre e igual atenção. Fiz-me assistir, no cuidadoso exame, por um único, bem simples critério: buscar e premiar poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer. Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro e elevado grau. Poesia que está sozinha... E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais... É, pois, meu parecer que seja o 1.º prêmio do Concurso de poesia de 1936 concedido ao livro *Magma*, de João Guimarães Rosa; e que não seja a ninguém, neste torneio, conferido o 2.º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado aos demais concorrentes (ALMEIDA apud ROSA, 1982, p. xlv).

Há pouco material voltado para a análise dessa obra, porém destaca-se o trabalho da pesquisadora da Universidade Estadual de São Paulo, Maria Célia

Leonel, *Guimarães Rosa; Magma e gênese da obra* (2000), a qual ela mesma define como “obra menor de um escritor maior”. Nele, a crítica faz uma abordagem da obra, sob o prisma genético, e estabelece uma relação entre os poemas de *Magma* e os contos de *Sagarana*. A narrativa de “O burrinho pedrês”, por exemplo, é relacionada com os poemas “Boiada” e “Chuva”, por meio da aproximação dos enredos e da análoga visão heroica do vaqueiro.

Com algumas críticas favoráveis, como as de Antonio Callado e Guilherme de Almeida, e outras desfavoráveis, como as de Antonio Houaiss e Fábio Lucas, o certo é que *Magma* já continha algumas características que consagrariam Rosa como escritor de primeira linha e que viriam a ser desenvolvidas em suas obras futuras.

Magma também tem a publicação desaprovada (tanto os contos quanto o livro de poemas foram publicados apenas após a morte do escritor). Depois de escrevê-la, a carreira diplomática ocupou Rosa e o levou a conhecer o mundo. A insatisfação com a sua produção poética rende esse comentário feito pelo escritor quase dez anos depois:

[...] Entretanto, escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim... revisando meus exercícios líricos não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes... poesia profissional... pode ser a morte da poesia verdadeira... por isso retomei à saga... comecei a escrever *Sagarana* (ROSA apud LORENZ, 1993, p. 70).

Em 1936, publica *Sagarana*, seu livro de histórias, que marca o início de sua fama tanto dentro como fora do País, e que segue uma estética bastante diferente daquelas quatro histórias da adolescência, cujas informações mais detalhadas serão desenvolvidas no final deste capítulo. Sua produção artística começa a ser conhecida e reconhecida com a publicação dessa obra, que ficou em 2.º lugar num concurso promovido em 1937 pela já citada Editora Olympia.

O ano de 1956 conta com duas publicações: *Corpo de baile*, obra que posteriormente foi dividida em três livros: *Noites de sertão*, *Manuelzão e Miguilin* e no *Uruaçuquá, no Pinhém*, e *Grande sertão: veredas*, considerada a obra-prima do autor.

Corpo de baile conta com uma aceitação mais uniforme por parte da crítica. Nela, acentua-se excelência de Rosa como escritor. Já é perceptível o desenvolvimento de seu estilo e das peculiaridades de sua escrita:

O ritmo da prosa é curto e sincopado, com paradas bruscas e espraiaamentos longos como a água rolando pelo leito dos rios. O estilo é desconvençional por excelência, não admite modelos, nem imita ninguém, abeberando-se nas fontes puras da inspiração. Frequentemente, lendo *Corpo de baile*, tem-se a impressão de que o autor reproduz lendas do nosso folclore, sem deformá-la em sua essência primitiva, tais como brotaram na mente popular... Trata-se de autêntica redescoberta do sentido original das palavras, no momento exato em que elas foram forjadas pelo povo [...] (CANNABRAVA, 1983, p. 264).

Ainda, de acordo com Cannabrava, o aspecto mais observável que torna a obra peculiar é a construção dos diálogos, pois neles há uma fusão na dimensão das linguagens de autor e personagem, técnica incomum na literatura regionalista que a precede. A perspectiva adotada pelos sertanistas como Monteiro Lobato e Afonso Arinos era impregnada pela visão europeia, logo, em seus textos, a linguagem do autor era a correta, enquanto a fala das personagens era a errada. No entanto, em *Corpo de baile* não há diferença entre a linguagem do autor e a fala da personagem. Portanto, a obra propõe a queda do preconceito de que o homem do interior fala errado.

Entretanto, é *Grande sertão: veredas* a obra que consagra de vez o escritor e o coloca no mais alto degrau da fama. Antonio Candido, entre outros, apresenta uma verdadeira exaltação ao romance no início de seu ensaio intitulado *O homem dos avessos*:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar... Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição do seu enredo, na psicologia [...] (CANDIDO, 2006, p. 111).

A estudiosa Beth Brait, em *Guimarães Rosa: literatura comentada*, a descreve como uma obra fascinante:

[...] *Grande sertão: veredas* já foi traduzido para muitas línguas e, por ser uma narrativa onde a experiência de vida e a experiência de texto se fundem numa obra fascinante, sua interpretação continua em aberto, constituindo um constante desafio para os leitores (BRAIT, 1982, p. 47).

A fortuna crítica dessa obra tornou-se tão extensa que inviabiliza uma compreensão ampla desse material. Para se conhecer a obra, por meio desse material, faz-se necessária a escolha de eixos, pois o estudo da obra transpôs os muros da crítica nacional e continental.

É interessante ainda mencionar, que as obras *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* faziam parte de um único projeto de Guimarães Rosa, do qual fornece alguns detalhes a Mário Calábria, em cartas de 07.12.1953 e 07.05.1954, e em carta de 12.07.1954, a seu pai, descritos nos trechos a seguir:

[...] conta que está escrevendo um livro imenso, com “nove novelas labirínticas” – livro que será publicado em 1956, desdobrado em dois: *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

Em maio, em carta a Mário Calábria (Rio de Janeiro, 07/05), Rosa menciona de novo o livro que está escrevendo e suas dificuldades de escrita. Em julho, mais uma vez solicita as notas do pai sobre o sertão (Rio de Janeiro, 12/07) e também menciona o trabalho imenso para escrever o novo livro, que acaba de ser desdobrado em dois (COSTA, 2006, p. 33).

Nessa mesma página de *Cadernos de literatura brasileira*, a pesquisadora, Ana Luiza Martins da Costa, continua informando sobre esse desdobramento das obras:

[...] Nesse mesmo mês, na seção “Livros” da revista *Visão* (23.07.1954), sai uma reportagem sobre a “Volta de Guimarães Rosa”, que anuncia duas obras para o início de 1955: “um conjunto de novelas, intitulado *Corpo de baile*” e, de uma das novelas desse livro, quase contra a sua vontade, desenvolveu um romance *As veredas mortas*, que é a estória do “jagunço Riobaldo”, cheia de violências e morte (COSTA, 2006, p. 33).

Corpo de baile é publicado em janeiro de 1956, e em apenas alguns meses depois, em maio do mesmo ano, tem-se a publicação de *Grande sertão: veredas*. Essa movimentação intensa continua, porque, durante seis anos, várias estórias são criadas pelo autor, mas a maioria foi reunida em publicações póstumas. Somente em 1962 é que ocorre a publicação de *Primeiras estórias*.

As *Primeiras estórias* não são verdadeiramente os primeiros textos criados por Rosa, como já vimos neste trabalho. De acordo com Daniela Neves em *Trânsitos, transcendências e alegorias da linguagem rosiana*, o título já anuncia o jogo criativo do escritor:

[...] Sendo assim, o próprio título nos leva aos deslizes dos significados e às alegorias da linguagem rosiana... Uma linguagem polifacetada e contaminada por resíduos distantes, inerentes às diferentes origens, etimologias e etnologias, que se incorporam à linguagem rosiana (NEVES, 2003, p. 140).

Para Luiz Costa Lima, o título *As primeiras estórias* sugere outro significado. Representaria a tentativa do escritor de retratar as mudanças que ocorriam em sua época, no espaço que ele, durante a infância, havia percorrido:

Seriam primeiras porque anteriores à produção de Sagarana? E por que só agora publicadas?... A essa hipótese contrapomos uma que nos parece melhor fundada na leitura. São as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir. Assim a primeira e a última estórias se enlaçam pelo lugar-comum onde passam, “lugar onde se construía a grande cidade”, ali, “nos altos vales da aurora” percorridos pelo mesmo menino a aprender os seus caminhos... Modifica-se a realidade dos gerais, e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília [...] (LIMA, 1983, p. 500).

Nessa obra, a experimentação com a linguagem ganha força e Rosa busca a transcendência tanto das palavras quanto das ideias, que leva a obra a perscrutar, por meio de suas histórias, aspectos do regional, do nacional e da essência humana, como bem expressa Neves nesse trecho:

Pensamos essa incorporação que se dá mediante uma necessidade do prosador/poeta de transpor os significantes materializados na língua convencional e os significados atribuídos a esses significantes, indicando a intenção de transcender a concretude das palavras e também as ideias a elas associadas simbolicamente, o que nos indicia um imaginário rico e original, que representa a pluralidade do universo brasileiro, bem como a “intraduzibilidade” da essência humana, revelada no seu caráter complexo, de aliança entre crenças, ideologias, particularidades, imaginação, imaginário social e individual, que transcende os signos linguísticos (NEVES, 2003, p. 140-141).

Além disso, o caráter metafísico da obra de Rosa é explorado de maneira ímpar em *Primeiras estórias*. Fica clara a relação do escritor com a língua, que vai além de realidades que transcendem a experiência sensível. É uma marca de seu estilo, que acentua o tom obscuro presente em toda a sua obra:

Há dois componentes de igual importância na minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura (ROSA, 2006, p. 82. Cadernos).

Enfim, as narrativas de *As primeiras estórias* deixam entrever a procura de Rosa por novos caminhos literários, novas experimentações na forma e na linguagem.

Há de se ter em conta que *Primeiras estórias* é limitada pelo próprio gênero em que se realiza. A estória há de ser vista em relação à forma do conto de *Sagarana*, ficando fora de mira os “romances” de *Corpo de baile* e o *Grande sertão* concebidos em uma dimensão mais larga. Por outras palavras, as *Primeiras estórias* hão de ser tratadas como um caleidoscópio e não comparadas com uma estrutura de corpo inteiro (LIMA, 1983, p. 501).

Tutameia, ou *Terceiras estórias*, última obra publicada alguns meses antes da morte do escritor, é bem descrita por Livia Ferreira Santos, em *A desconstrução em Tutameia*:

Com a intenção de obter, em expressividade surpreendente na comunicação, aquilo que as formas cansadas da Língua já não mais significam eficazmente, Guimarães Rosa construiu seu sistema de nomear as coisas (movimentos da afetividade, pensamentos, características de personagens, recortes do real) de maneira singular, porque singular era a sua visão de mundo da realidade aparente, seja no universo de suas intuições (SANTOS, 1983, p. 536).

Mais uma vez, o título de uma obra de Rosa desperta curiosidade e comentários. De acordo com Rónai (1983, p. 527-529), *Tutameia*, no *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, é encontrada com a grafia, tuta-e-meia, e definida como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”, e ele questiona: como se entender o título? “Por que terceiras histórias se não houve as segundas?”, ele indaga.

Algumas suposições são apresentadas, mas, conforme o crítico, elas não preenchem significações. Ele comenta sobre o prazer de brincar com as palavras que Guimarães Rosa sempre teve, a ponto de intensificar a dificuldade de penetrar no âmago da obra: os títulos das estórias de *Tutameia* são dispostos em ordem alfabética e a quantidade de prefácios multiplica-se para quatro, recusando o uso convencional de um só prefácio.

O escritor teve, ainda, dois outros livros póstumos publicados: *Estas estórias* e *Ave, palavra*, obras entregues aos cuidados de Paulo Rónai para publicação. A obra *Estas histórias* é composta por oito narrativas e a descrição da entrevista feita por Rosa com o vaqueiro Mariano. Quatro delas já haviam sido

publicadas anteriormente e outras quatro não passaram pelas criteriosas correções do escritor. Nelas se observa de imediato a diferença na extensão das narrativas em relação às obras imediatamente anteriores (*Primeira estórias* e *Tutameia*) que se aproximam mais das constantes em *Sagarana* e *Corpo de baile*.

Além dessa diferença, não se pode deixar de pontuar o excepcional trabalho com a linguagem verificado na narrativa *Meu tio o lauaretê*. Nessa pequeníssima obra-prima, o leitor tem o privilégio de testemunhar a transformação do humano em animal. Nela, o artifício para a transformação não ocorre pelo uso de magias provenientes de elementos exteriores, mas por meio da linguagem. Ela, reflete Haroldo de Campos (1983, p. 575),

[...] representa, a meu ver, o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa... a linguagem é o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo... aqui, neste lauaretê, a prosa incorpora o “momento mágico ou da metamorfose”, como queria Pound no projeto de seus “Cantares”, ela se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato [...] (CAMPOS, 1985, p. 575).

Rónai apresenta algumas informações sobre a obra na orelha e prefácio do livro. Como última publicação, tem-se, então, *Ave palavra*, obra que o próprio escritor define como uma “miscelânea”. Rosa tenta caracterizar *Ave*, palavra segundo sua variedade formal e temática.

De acordo com as informações da secretária e amiga de Rosa, D. Maria Augusta de Camargos Rocha, parecia haver uma intenção do escritor em estruturar a obra com essa mistura:

[...] ele alternaria temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos, poesia e prosa, narrativas e cenas dramáticas, procurando realizar assim um conjunto harmonioso para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor (ROCHA apud NASCIMENTO, 2014, p. 164).

Também em sua bibliografia encontram-se entrevistas, correspondências, artigos, prefácios, algumas traduções e textos inacabados. É digno de nota que suas obras ainda são reeditadas com certa frequência. *Sagarana*, por exemplo, em uma das últimas edições (2001) pela Editora Fronteira, teve cinquenta e cinco impressões. A mesma editora a incluiu em uma edição especial publicada em 2015 para a comemoração de cinquenta anos da editora.

Para um autor tão aclamado e admirado, parece que sua obra não conta com tantos títulos, mas se equivoca quem assim pensar, pois nesse pequeno universo de livros encontramos mais de 270 histórias e estórias, tão bem elaboradas e contadas que o autor delas jamais sairá dos altos núcleos de discussões literárias, sejam eles dos críticos, dos editores ou apreciadores da arte. É o que se pode notar nos comentários a seguir, referentes ao impacto que a obra *Sagarana* gerou:

[...] O volume de *Sagarana*, por exemplo, é publicado pela Editora Universal, com extraordinário sucesso, aparecendo já após quatro meses em nova edição. Recebe o prêmio da Sociedade Felipe de Oliveira, e é aclamado como uma das mais importantes obras de ficção surgidas no Brasil naqueles últimos anos [...] (PEREZ, 1983, p. 41).

Muitas de suas histórias foram traduzidas para diversos idiomas, adaptadas, passaram por processos de releituras e versões. No Brasil, por exemplo, o premiado *Grande sertão: veredas* e “A hora e a vez Augusto Matraga” (último conto do livro *Sagarana*) foram os textos mais explorados para elaboração de filmes, seriados e peças teatrais.

1.2 A obra *Sagarana*

Sagarana é um cordel com que amarrei um livro. *Sagarana* é o primeiro. A chave que abriria a porta de meus triunfos.

O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas. (Depois repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de exaltação, de deslumbramento [...]) (ROSA, 2001, p. 25).

Tem-se, então, *Sagarana*, a obra que abre o caminho de sucesso de Rosa. Álvaro Lins, autor do primeiro artigo (*Correio da Manhã* em 12.04.1946) que apareceu sobre *Sagarana*, pontua:

[...] De repente chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o sr. J. Guimarães Rosa (LINS, 1982, p. xxxvii).

Em carta enviada a João Condé, transcrita nas edições de Sagarana, o escritor detalha as fases de criação deste livro, que no trecho a seguir retrata uma delas:

Bem resumido: 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 da velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me que foi num domingo de manhã (ROSA, 2001, p. 25).

Em seus apontamentos, no artigo intitulado “Canto e plumagem de *Sagarana*”, Sônia van Dijck Lima (2010) traz um apanhado sobre a origem do nome *Sagarana*. Para compreender a elaboração desse título do livro, a pesquisadora recorre a documentos existentes no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, que ela denomina de originais (documentos anteriores à publicação). Neles, a estudiosa aponta para dois volumes encadernados, um vermelho e outro preto, os dois com o título de *Sezão*. O primeiro constituído de 447 páginas e o segundo de 446, com a seguinte ordem das narrativas: “*Sezão*”, “*Conversa de bois*”, “*A volta do marido pródigo*”, “*Duello*”, “*Minha gente*”, “*Bicho mau*”, “*Corpo fechado*”, “*Envultamento*”, “*Questões de família*”, “*Uma história de amor*”, “*O burrinho pedrês*” e “*A oportunidade de Augusto Matraga*”. Às narrativas, Guimarães Rosa acrescentou um posfácio: “*Porteira de fim de estrada*”.

A diferença entre os volumes faz-se pela reordenação das histórias e o expurgo do posfácio em que o autor explica que “*Sezão e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso anno de 1937, precisamente entre 20 de maio e 4 de dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriados aqui*” (ROSA apud VAN DIJCK, 2010, p. 83).

Portanto, com o título, *Sezão*, destaca-se um valor de teor temático para seguir a classificação de Gerard Genette, que separa os títulos em temáticos ou remáticos. Prioriza-se a primeira narrativa do livro: a estória dos primos, que se encontram numa região assolada pela maleita, isolados numa fazenda decadente. Enquanto esperam pela morte, relembram o passado e se desentendem por ter amado a mesma mulher. O título atribuído ao livro enfatiza a aventura dos primos, o que poderia fazer o leitor supor que tema estaria retratado nas outras onze

narrativas, o que, todavia, não ocorre de fato com os enredos e temas das narrativas que seguem.

No entanto, no depoimento a João Condé aparece um segundo título, mais genérico (ou remático, segundo Genette):

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 (ROSA apud LIMA, 2010, p. 84).

Sob o pseudônimo de "Viator", e com o título provisório de *Contos*, Guimarães Rosa se inscreve num concurso para o recebimento do prêmio Humberto de Campos em 1937, cujos integrantes da Comissão julgadora – Dias Costa, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Peregrino Junior e Prudente de Moraes Neto – concedem a premiação a Luís Jardim com a obra *Maria Perigosa*.

Em um terceiro documento constituído por folhas soltas datilografadas, a obra passa por novas alterações. A história "Sezão" passou para "Sarapalha". "Bicho mau" foi suprimida do livro, "A oportunidade de Augusto Matraga" passou a ser "A hora e a vez de Augusto Matraga", e a narrativa "Envoltamento" mudou para "São Marcos".

"Sezão", agora "Sarapalha", perde o espaço privilegiado de primeira estória do livro e vai para a terceira posição, e "O burrinho pedrês" acaba se destacando quando passa a compor a narrativa de abertura.

Para Lima, há razões para isso; enquanto "Sezão" colocava a doença como centro temático e obrigava as outras histórias a se ligar de alguma forma a esse tema (o que não corresponde à ideia da coletânea), "Sarapalha" destaca como eixo temático a região fictícia, isto é, configura o palco para tratar das misérias humanas, matriz que subjaz todas as histórias do livro. A pesquisadora afirma: "*Sarapalha* funciona como metonímia do espaço habitado pelo grotesco da condição humana".

Lima argumenta que Rosa apresenta a obra sob o título *Contos* no concurso mencionado pelo fato de que “Sezão não é a temática predominante para a obra”. *Sagarana* vai aparecer somente dez anos depois com sua publicação, agora estruturado em torno de nove histórias. Parece que Rosa optou por um neologismo, e mais uma vez a força criativa na linguagem de Rosa encontra sua singular expressão.

Assim, o título escolhido é uma formação híbrida composta em sua origem por SAGA, que quer dizer “canto heroico”, e RANA, semelhante à, que traduz a saga dessas nove narrativas repletas de estórias que exaltam a casta dos fazendeiros, dos vaqueiros, dos valentões, dos grandes e maus feitos dessa camada de gente natural do sertão, mas também contam as histórias dos pequenos, dos humildes, dos sofredores. Elas apontam para as injustiças cometidas, para o código de honra e as saídas tão criativas e inusitadas de alguns personagens, perante as agruras da vida.

Portadora de nove estórias, muito bem contadas, *Sagarana* figura como a primeira obra de grande peso da carreira literária de Guimarães Rosa. Nela, observa-se a presença de outros aspectos importantes, que se manifestam por meio do trabalho artístico com a linguagem. Sem dúvida, a preocupação com o ser humano, suas inquietações, medos e questionamentos são o mote para a maioria de suas obras, que provêm da percepção aguda das condições e das vivências humanas. Em suas narrativas, o recurso criativo de Rosa se expressa por meio de homens e animais, que refletem sobre questões cotidianas, como ilustra o trecho a seguir de “O burrinho pedrês”:

– Pois eu não. Nunca estive na escola, sentado não aprendi nada desta vida. Você sabe que eu não sei. Mas, cada ano que passa, eu vou ganhando mais dinheiro, comprando mais terras, pondo mais bois nas invernadas. Não sei fazer conta de tabuada, tenho até enjôo disso... Nunca assentei o que eu ganho ou o que gasto. O dinheiro passa como água no córrego, mas deixa poços cheios, nas beiras. Gosto de caminhar no escuro, João Manico, meu irmão! (ROSA, 2001, p. 62).

Nem sempre aprendemos na escola, a experiência proveniente da vida é mais importante. É a mensagem em muitas das histórias de Rosa: a valorização do conhecimento baseado nas experiências humanas. Nessa outra passagem do conto

o narrador reflete sobre coisas que o homem teme por não conhecer, pois estão além de seu entendimento e do alcance de seu conhecimento:

– Mas o velho Venâncio, vaqueiro cego que não trabalhava mais, explicou para a gente que era um espírito mau que tinha entrado no corpo do boi... Parecia que ele queria mesmo era chamar alguma pessoa. Fomos lá todos juntos. Quando ele nos viu, parou de urrar e veio, manso, na beira da cerca... Eu vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto, no meio do curral... às vezes vêm coisas dessas, que a gente não sabe, Raymundão (ROSA, 2001, p. 72).

Ou ainda nesse trecho em que a incerteza sobre o que vem depois revela o limite da compreensão sobre os mistérios do futuro:

– E o pretinho?, Manico?... Ah, esse ninguém não viu, nem teve notícia dele mais!... Coisa. Deus que diga minha alma salva!... Por via dessa que houve, e de outras que podia haver, é que eu não gosto de ser andejo, e fico quieto no meu canto. Quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer! (ROSA, 2001, p. 88).

A reflexão sobre os sentimentos e pensamentos que povoam o corpo e alma do ser humano está presente nas narrativas de *Sagarana*. “Conversa de bois”, por exemplo, toca de maneira profunda em um dos dramas dos relacionamentos humanos. Tiãozinho, personagem da estória, manifesta vergonha da incapacidade física do pai e ódio pela mãe que traía o pai, sentimentos tão comuns a crianças em razão de sua pouca vivência com as diversidades da vida:

É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando... Às vezes ele chorava, de noite, quando pensava que ninguém estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha, uma vergonha que ele não sabia bem por quê, mas que dava vontade na gente de querer pensar em outras coisas... E que impunha, até, ter raiva da mãe... Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele podia gostar direito da mãe? (ROSA, 2001, p. 338-339).

Às vezes não são os homens que fazem reflexões, e sim os animais. Nesse trecho, os bois menosprezam os humanos, assumem a capacidade de raciocínio e descobrem as fraquezas do homem, acusando-o de ser o responsável pelas suas próprias desgraças:

- Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...
- Podemos pensar como homem e como bois. Mas é melhor não pensar como homem...
- É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... por que é que tivemos de aprender a pensar?
- Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... 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 [...] (ROSA, 2001, p. 334-335).

Nada, obviamente, é discutido de forma simples, clara, sem motivação. Utilizando-se de analogias e simbologias e de considerável dose de criatividade linguística, muitas das inquietações humanas são retratadas em seus inusitados relatos.

Em *Sagarana*, por exemplo, as histórias, em sua maioria, estão ambientadas dentro do mundo dos vaqueiros e dos animais, e retratam situações e problemas corriqueiros do ser humano, o que em um primeiro momento enfatiza um caráter trivial. O leitor, entretanto, ao analisá-las mais detidamente, irá se deparar com toda a complexidade que elas carregam, como veremos adiante com a análise da história do burrinho.

Diferentes estratégias são utilizadas pelo escritor para relatar essas histórias e temas: ora de maneira cômica, como na história de Salãthiel, o marido pródigo, que ao ser traído, em vez de tirar a limpo os fatos e recorrer à vingança, empresta dinheiro de seu concorrente, e lhe “vende”, ora de maneira esperta, inteligente, como em *Minha gente*. Maria Irma arquiteta um plano para conseguir ficar com Bento. Aproveitando-se da sua posição de mulher frágil, tímida e ingênua, no jogo do amor, ela vence a presunção do primo de lhe arrebatam o coração, quando o joga nos braços de outra e conquista o que ela realmente quer. Ora ainda de maneira trágica como em “Sarapalha”, que denota a decadência de tudo, até a das relações, simbolizada pela saída de Ribeiro que, para reparar a honra, expulsa o primo Argemiro, quando este revela que também amava Luísa em segredo.

No entanto, não se mostra apropriada a análise das histórias de *Sagarana* de maneira isolada, pois a unidade que elas mantêm pode ser captada na carta que Rosa enviou a João Condé, mencionada anteriormente, na qual ele justifica a

eliminação da narrativa “Bicho mau” por ela não ter “parentesco profundo com as nove estórias”, e na mesma carta o escritor afirma que a estória “A hora e a vez de Augusto Matraga” figura como uma “síntese e a chave de todas as outras”.

Percebe-se ainda o diálogo entre as estórias a partir de seus temas. As nove histórias, por exemplo, tratam de decepções, de traições amorosas. Em todas elas, as traições deflagram peripécias por parte das personagens envolvidas. Em “O burrinho pedrês”, a traição gera o desentendimento entre Silvino e Badu; em Salãthiel, a traição da esposa com o espanhol o leva para longe da cidade; em “Sarapalha”, o amor platônico de Argemiro pela mulher de Ribeiro afasta os primos; no conto “Duelo”, é o mote da estória, pois a traição sofrida por Turíbio Todo o estimula a perseguir o amante de sua esposa, Cassiano Gomes; “Minha gente” traz uma traição planejada por Maria Irma, que trai os sentimentos do primo; em “São Marcos”, Tião Tranjão é o traído, e isso gera sua prisão e mudança de comportamentos. “Corpo fechado” é todo construído pela fala de uma anunciada traição; em “Conversa de bois”, a traição da mãe do menino Tiãozinho o deixa inconformado; e, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a traição o leva a sua redenção.

Entretanto, ao nos aprofundarmos na leitura dessas histórias, percebemos o alcance dos questionamentos que delas emanam. No excerto a seguir, retirado da entrevista que Rosa cedeu a Günter Lorenz, o escritor nos induz a essa afirmação: “Este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é, para mim, o símbolo, diria mesmo o modelo do meu universo”. (ROSA apud LORENZ, 1993, p. 66).

Por trás dessas singelas histórias revela-se uma nova maneira de se contarem histórias, de se fazer literatura. O lado metafísico beirando o sobrenatural, e a maneira peculiar de escrever prosa com o olhar de poeta, ou seja, vasculhando cada sentido possível palavra, são traços marcantes na obra de Rosa, que o tornam único na literatura brasileira.

O regionalismo, herança da deflagração do modernismo não muito distante, ecoa em suas histórias, mas de modo muito mais denso, entranhado. Para

um olhar atento, o regionalismo de Rosa transcende. O foco regional, prática comum de distinguir tipos de narrativas na época, vai mais além, rumo a um foco universal.

Sagarana surpreende a crítica e torna Rosa escritor conhecido, respeitado e admirado no meio literário, em virtude da originalidade de sua linguagem e da maneira de estruturar seus textos, que denotam uma mudança substancial da velha tradição regionalista. A transformação figurativa dos animais em personagens (às vezes até em protagonista), por exemplo, aproxima as narrativas das raízes da fábula, possibilitando o encontro de uma “moral”, elementos tão comuns nesse subgênero narrativo, mas que ao mesmo tempo trazem reflexões abrangentes comumente discutidas em textos de outras vertentes, de outros gêneros.

O folclórico, o pitoresco e o documental se unem e se misturam na rede bem articulada da linguagem. Ainda que muitas histórias tenham se originado de casos e pessoas reais, e mantenham suas referências na realidade, a imaginação cria asas e suplanta os aspectos da realidade.

O mundo da fantasia e a realidade do sertão (abordada de forma mística, metafísica) são elementos entrelaçados dentro das histórias contadas por um narrador, que busca sondar o mundo interior das personagens. Estas não refletem apenas sobre questões individuais, ou provenientes do mundo interiorano sertanejo, mas seus pensamentos contemplam as necessidades, inseguranças e curiosidades gerais do ser humano, é um dos aspectos que dá o tom universal de sua obra.

“A revitalização dos recursos da expressão poética.” É o elemento constante na leitura da obra de Guimarães Rosa. Ela está ali, com o intuito de captar e imortalizar os valores espirituais, humanos e culturais de um povo.

1.2.1 *Sagarana e sua época: as inovações*

Que mão sutil, quase divina,
De artista Chim, em porcelana,
Da era dos Mings – A fabulosa
Fora capaz dessa tão fina
Maravilha de *Sagarana*?
Só mesmo tu, Guimarães Rosa (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE).

Nos seus primórdios, a literatura brasileira se amparou nos modelos estrangeiros, mantendo a imagem de uma subliteratura, fruto de influências ideológicas, convenções e preceitos de grandes metrópoles, que se impunham como referência a ser seguida. Quando essa influência não se fazia de forma direta – retomando cenários, personagens e estéticas estrangeiras –, ela se manifestava indiretamente, quando a literatura tendia a explorar a maneira de ver e pensar dos centros urbanos, pois espelhavam a visão das metrópoles, portanto o foco foi o mesmo durante muito tempo.

No entanto, a procura por elementos específicos que constituíssem a nacionalidade do país (mesmo que surgida pelo reflexo de acontecimentos oriundos dessas mesmas metrópoles) teve seu início no período que corresponde ao Romantismo brasileiro.

Antonio Candido, em seu texto “A nova narrativa” (1989), alega que é no Romantismo que a literatura brasileira buscou enfronhar em sua arte o elemento da nacionalidade. O índio representava o habitante original do País como uma espécie de antepassado mítico que se opunha à imagem do colonizador. Nesse mesmo período, surge o regionalismo na ficção brasileira, que enfatiza as peculiaridades locais.

Entretanto, esse tipo de regionalismo, longe de abordar a cultura, os costumes e a linguagem típicos de cada região, explorava o pitoresco e transformava a diferença - entre o urbano e o rural - em uma curiosidade, valorizando o efeito exótico que tanto agradava e satisfazia o olhar que os europeus detinham sobre os países colonizados.

A partir dos anos 30, o romance se consolida e transforma a imagem vigente do regionalismo com o surgimento do “romance do Nordeste”.

O Modernismo também fornece a sua contribuição para essa transformação, bem representado nas figuras de Mário de Andrade - com *Macunaíma*, que explora o nacional, principalmente na revisita do folclore - e Oswald de Andrade - que insere a fala coloquial em suas criações poéticas -, que

empregavam a desarticulação estrutural da narrativa em suas obras, técnica que influenciou muitos escritores que os sucederam.

Contudo, para Candido são os ficcionistas dos anos 30 e 40 que mais inovaram “no temário e no léxico”, e no “progresso rumo à oralidade”. Sobre esses fatos, o crítico assim argumenta:

Os decênios de 30 e 40 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam. Mas não esqueçamos que esses autores (quase todos despreocupados em refletir sobre a linguagem literária) estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado (CANDIDO, 1989, p. 205).

Candido aponta então quatro escritores pertencentes às décadas como os grandes inovadores: Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Rubião e João Cabral de Melo Neto. Com esses inovadores, os temas, mesmo que variados e criativos, passam para “segundo plano”, e a escrita se torna “prioridade”. O texto agora assume outro compromisso, não tenta representar o mundo pela linguagem, mas cria outro mundo, que experienciamos e conhecemos por meio dela, por meio do discurso literário.

É nesse contexto de movimentos inovadores que a obra *Sagarana* é apresentada ao público. Candido comenta:

Guimarães Rosa publicou em 1946 um livro de contos regionais, *Sagarana*, com inflexão diferente graças à inventividade dos entrecos e à capacidade inovadora da linguagem... Muito mais do que no caso de Clarice Lispector, estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora (CANDIDO, 1989, p. 208).

Álvaro Lins, por ocasião do lançamento de *Sagarana*, compartilha, quando assevera em seu artigo de recepção à obra:

Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo (LINS, 1983, p. 239).

A obra de Rosa relaciona-se com a tradição literária do regionalismo, mas não comunga de todos os pressupostos estéticos característicos dessa vertente.

Em sua crítica, Candido não poupa elogios ao comentar sobre a produção artística de Rosa. Encara-o como o mais arrojado, pois não temeu se aprofundar pelo “pitoresco regional”, e ao mesmo tempo conseguiu fugir dos conceitos tradicionais de regionalismo para guiá-lo a valores universais. Assim sendo, seus textos transcendem as convenções e trazem o radical, a raiz da qual germina o linguajar do sertão, “Com isso, tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região” (CANDIDO, 1989, p. 208-209).

Além da inovação na linguagem, outra tendência valorizada na obra são a quebra na estrutura sintática e a universalização do regional. Candido aponta a ruptura com o pacto realista que por muitos anos frequentou a ficção brasileira. O caráter documental, que por muitas vezes se apropriou da literatura para compor expressões ideológicas, foi rompido “graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a dominante” (CANDIDO, 1989, p. 213). Já em *Sagarana* esse flerte com o insólito mostra a sua face, por meio dos elementos culturais, do folclore, das superstições, que circulam em suas narrativas.

Sagarana surge como a obra que nos revela o mundo do sertão, cuja criação se faz pela força da linguagem. A linguagem sertaneja suplanta o cotidiano e reaparece nessa nova poética das palavras: a originalidade da linguagem que se vincula à cultura e produz uma nova forma de narrar.

Na obra *Guimarães Rosa: dois estudos* (1975), a crítica literária Nelly Novaes Coelho apresenta na primeira parte um interessante resultado de pesquisa, após cotejo realizado entre *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, romance que, segundo Afrânio Coutinho, entre outros teóricos, inaugura o ciclo do romance regionalista brasileiro, e *Sagarana* (1946), de Rosa.

No livro, Nelly Novaes Coelho evidencia as principais diferenças entre as narrativas no que se refere ao regionalismo. Separa as obras em duas categorias, de acordo com o ato de narrar. O romance *A bagaceira* é apontado pela estudiosa

como modelo do romance de 30,² escrito pelo *homo sapiens*: o “racionalista que analisa e interpreta a realidade a ser apresentada pela palavra, e faz da literatura um meio para expressar um elenco de valores consagrados pelo grupo social” (COELHO, 1975, p. 14). Num outro extremo, ela coloca *Sagarana*, que representa outra vertente, a que vem para romper com o pensamento lógico, escrita pelo *homo ludens*: “aquele que está presente nos rapsodos, aedos e jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares que, ainda hoje, perpetuam a herança folclórica de cada nação” (COELHO, 1975, p. 16).

Para Nelly Novaes Coelho, subjaz nessa nova forma de contar uma nova forma de pensar a palavra, uma nova consciência a respeito do alcance que o significado dela pode atingir. Os ficcionistas, poetas e dramaturgos adquirem uma nova percepção, como ela esclarece no trecho a seguir:

[...] a palavra da arte cria a verdadeira realidade e é muito mais real (porque corresponde a uma experiência existencial autêntica) do que a que expressa a realidade concreta e sistematizada, já conhecida de todos (na qual nem sempre a aparência corresponde à verdade da essência) (COELHO, 1975, p. 16).

A pesquisadora acrescenta que, no regionalismo tradicional, foi saturado o uso da palavra-depoimento (própria do *homo sapiens*), que era conduzida pelo pensamento lógico, mas que a palavra-narrativa (pela qual o *homo ludens* se expressa), a lúdica “que não filtra emoções ou pensamento espontâneos, não disciplinados pela razão culta” (1975, p. 17), é a novidade que provoca uma ruptura na narrativa do século.

A crítica exemplifica o uso da palavra-narrativa, por meio da estória do burrinho:

Em “Burrinho Pedrês”, já encontramos, pois, o falar não aprisionado nos limites do narrador culto, individualista e onisciente – encontramos o falar próprio do homem inculto (= ignorante da cultura civilizada, mas dono de uma funda sabedoria existencial) – daquele contador de estórias que se identifica com a palavra anônima e coletiva (COELHO, 1975, p. 17).

² De acordo Nelly Novaes Coelho, “o romance de 30 teve, pois, a declarada intenção de ser a expressão de uma verdade e a denúncia dramática de uma realidade social injusta, que precisava ser conhecida dos outros homens” (1975, p. 15).

Em outro momento da explanação, a estudiosa aponta outra característica que diferencia as obras: a descrição das personagens, pois, enquanto na história de *A bagaceira* elas são descritas de forma clara, realista, e sem muita ênfase, na estória do burrinho a descrição tem um papel importante. Ela é um dos canais pelos quais se desvenda, aos poucos, o caráter metafísico da narrativa, como se vê nesse trecho:

“BURRINHO PEDRÊS” – Em outro pólo situam-se as personagens rosianas, nas quais os detalhes físicos são extremamente valorizados, pois é do mundo barroco das formas... que vai se revelando o mundo que se oculta no mistério dos seres e das coisas... Analise-se a descrição pormenorizada e poética com que o narrador nos apresenta o burrinho, insistindo nos elementos reveladores de uma vida longa e pacientemente vivida (= a “maxila teimosa”, o “algodão bruto do pelo”, os “olhos remelentos”, “pálpebras rosadas” em “constante semi-sono”, na “linha, fatigada e respeitável...” etc.). (COELHO, 1975, p. 24)

Enfim, todos esses aspectos inovadores, que inserem a obra *Sagarana* na nova forma revolucionária de narrar, salientam também a complexidade que nela se instala, ao se mergulhar em seu âmago.

É o que argumenta o crítico Afrânio Coutinho, em suas reflexões no texto “A revolução rosiana” (2004). Para ele, no começo, a crítica ficou extasiada com a inovação na linguagem promovida por Rosa, em *Sagarana*, e não conseguiu perceber outros aspectos.

Desde 1946, quando apareceu *Sagarana*, fazendo estremecer, com o seu poder onírico e sua força épica, a consciência literária brasileira, que todos falam *na revolução Guimarães Rosa* (grifo do autor). No entanto, essa revolução guimarasiana não foi definida, a princípio, senão pelos aspectos mais ostensivos – a dimensão formal.

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 fônica, 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 ficção de Guimarães Rosa. (COUTINHO, 2004, p. 475-476)

De acordo com Afrânio Coutinho, “coube a Paulo Rónai, num ensaio publicado na imprensa carioca em julho de 1946, cuidar pioneiramente de uma das dimensões singularíssimas da arte de Guimarães Rosa: a sua técnica de narrar”

(2004, p. 476). Outros aspectos vêm sendo descobertos até hoje, pois o mundo de Rosa não está totalmente desvendado.

Se seus textos implicam um alto grau de preparação e reflexão, por que nos atraem? O prazer é a resposta. A fruição vem do contato com o “material plástico” – a sonoridade, a estruturação criativa das palavras, as imagens produzidas por figuras –, que provoca “estranhamento” e incita a imaginação. O prazer é também estar em contato com os casos pitorescos do mundo sertanejo. Ler seus contos e romances – com ouvidos atentos e afinados – e percorrer os caminhos de seu processo de criação literária são tarefas tão desafiadoras quanto prazerosas.

O contato com o panorama geral de sua obra permite-nos a descoberta de um estilo próprio, único, em que a originalidade e a força criadora deixam pegadas logo nas primeiras produções literárias de Rosa, assim como deixam se entrever os iniciais passos para a construção de um projeto de escrita, cuja temática será alvo do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

O TRABALHO ÁRDUO DOS TRADUTORES: UMA DISCUSSÃO DO PROCESSO CRIATIVO DE GUIMARÃES ROSA

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum modo alto original, existe alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara [...] (ROSA, 2003a, p. 99).

O contato com a correspondência e a fortuna crítica desse material ampliou os questionamentos acerca do autor e sua obra. Aspectos relativos ao perfil, estilo, compromisso com a arte e atitudes conjuntas que favorecem a construção de um projeto estético foram detectados ao se conhecer melhor o teor das missivas.

Esta parte do trabalho se dedica à identificação de um projeto de escrita de Rosa que se insinua nas diversas cartas trocadas com os seus tradutores nas quais estão registrados comentários, reflexões críticas, informações e esclarecimentos feitos pelo escritor para auxiliar na difícil tarefa de transpor sua obra para outros idiomas. A maior parte dessas observações foi recolhida dos dois únicos livros de correspondências de Rosa já publicados: *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri* (2003a), e *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason* (2003b). Para as demais correspondências, as informações foram compiladas de variado material da fortuna crítica do autor e da sua obra.

Para a pesquisadora Edna Nascimento (2014), a correspondência diversificada de Guimarães Rosa constitui um documento valioso, na medida em que dá testemunho da gênese de sua obra. O autor, preocupado com a “transcodificação” da sua obra, faz observações e elabora argumentos sobre seus diferentes aspectos que quase chegam a esboçar um tipo de teoria da linguagem e da literatura.

O mesmo material utilizado para a discussão do primeiro capítulo é aqui revisto, porém é aqui também expandido com a inclusão dos pontos de vista de

outros críticos e examinado com base em um recorte que busca colocar o projeto estético do escritor em destaque.

Justifica-se, assim, a necessidade de focar o material da crítica especializada, bem como o papel desempenhado pelo escritor e sua responsabilidade na difusão e manutenção de seu projeto de escrita, principalmente na tradução de sua obra para outras línguas e culturas. Para tal, enfatizam-se também algumas das dificuldades e soluções encontradas pelos participantes do processo de tradução.

2.1 Platform: um projeto de escrita, características do autor e obra – a segunda camada

Traçar as linhas que compõem o projeto de escrita de Rosa não é tarefa fácil, uma vez que o projeto não se apresenta como um material sistematizado. Ele apenas pode ser apreendido a partir dos diversos pontos de vista e reflexões que despontam em trabalhos que discutem o ofício artístico de Rosa.

As correspondências, no entanto, concentram essas argumentações. A importância da correspondência de Rosa é bem retratada na fala de Ana Luiza M. Costa, responsável pelas informações biográficas de Rosa, no Caderno de Literatura Brasileira:

A correspondência com os tradutores, recheada de discussões sobre a sua poética e de revelações sobre suas inovações linguísticas, fará com que o escritor reflita de forma mais sistemática sobre a sua própria obra, o que terá consequências visíveis sobre o trabalho de linguagem efetuado em seus próximos livros [...] (COSTA, 2006, p. 41).

Para se obter uma visão geral dessa correspondência seria interessante conhecer que material é esse, onde e como é organizado. De acordo com os apontamentos da pesquisadora Edna Maria Nascimento, da Universidade de São Paulo, em seu artigo intitulado “Gênese de uma obra e esboço de uma poética: a correspondência de João Guimarães Rosa” (2014), o acervo de João Guimarães Rosa, organizado sob a supervisão da Prof. Dra. Cecília de Lara, encontra-se

distribuído em quatro séries: Originais, Estudos para a obra, Correspondência, Coleção Guimarães Rosa (Biblioteca do escritor).

A série Correspondência é composta por 950 cartas referentes ao período de 1934 a 1969, trocadas com amigos, parentes, estudiosos de sua obra e editores. Essa série surpreende pela quantidade e tamanho das cartas trocadas com os seus tradutores, nas quais também ficam evidentes a preocupação e o extremo cuidado do autor com a versão de seus textos para outras línguas.

A revisita feita por Guimarães Rosa aos milhares de documentos do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), observada por meio de anotações, reflexões e notas de leitura, aponta para a elaboração de um Projeto de Escrita Literário.

No artigo “Gênese de uma obra e esboço de uma poética: a correspondência de João Guimarães Rosa” (2014), da professora de linguística da Universidade Estadual Paulista, Edna Maria Fernanda dos Santos Nascimento, o estudo desse material pode “elucidar o processo da gênese de sua obra e configurar uma poética rosiana, ou como o autor denominava de sua ‘Platform’ de escritor” (2014, p. 164). A ponderação da professora pode ser depreendida no trecho de uma carta que Rosa enviou à tradutora inglesa Harriet de Onis:

[...] 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, da minha “platform” de escritor (pelo menos de uma parte), de uma concepção de arte: de escrita e POESIA. Em verdade, equivale a um *pequeno ensaio* encaixado na estória [...] (ROSA, apud NASCIMENTO, 2014, p. 168).

Para Nascimento, muitos escritores assumem o papel de teórico-críticos em relação a sua própria produção literária. Por meio do estudo dessas posições críticas é possível, então, entrever a elaboração de uma poética de um determinado autor. Esse é o processo nomeado como “plataforma” do escritor.

Em entrevista concedida a Arnaldo Saraiva (1966), encontramos na fala de Rosa a justificativa e o método por ele empregado na criação de sua produção literária:

– Quando eu escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junta à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade) que me levou à outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. Daí que eu não tenha nenhum processo em relação à criação linguística: eu quero aproveitar tudo o que há de bom na língua portuguesa, seja do Brasil, seja de Portugal, de Angola ou Moçambique, e até de outras línguas: pela mesma razão, recorro tanto às esferas populares como às eruditas, tanto à cidade como ao campo... Há muitas palavras que rejeito por inexpressivas, e isso é o que me leva a buscar ou a criar outras. E faço-o sempre com maior respeito, e com alma. Respeito muito a língua. Escrever, para mim, é como um acto religioso... A verdade é que a tarefa que me impus não pode ser só realizada por mim (ROSA apud SARAIVA, 1966).

Hoisel (2006) comenta sobre esse processo criador do escritor. De acordo com a pesquisadora, Rosa almejava a obra viva, pulsante, que gerasse fascínio, misteriosa, direta e eficaz em “tocar” o leitor. A palavra precisa emanar magia, assombro, musicalidade, dramatização. Esse foi o caminho percorrido por Rosa para imprimir o tom de originalidade poética e provocar estranheza. É o que se vê, por exemplo, num trecho da carta de 03.04.1964 trocada com Mrs. de Onís, em que Rosa comenta sobre a palavra *Sagarana*:

A palavra “Sagarana”, por si, tem muita força mágica. Também aqui no Brasil, ela era desconhecida e estranha, pois não existia antes que eu a inventasse e usasse, nem podia ser compreendida. Entretanto, circulou logo, viva e forte. É uma palavra com sorte. Despertará a curiosidade e tentará o leitor, por misteriosa e evocativa (ROSA, apud HOISEL 2006, p. 97).

Neuma Cavalcante (2006) também comenta sobre esse processo. Para a pesquisadora, na análise desses documentos transparece algo maior:

Em muitos deles marcas indicam que essas anotações, cuja finalidade primeira visava ou não a (sic) coleta de dados para a realização de um “Projeto literário”, foram revisitadas posteriormente pelo autor, que as lê, então, com olhar avaliativo que seleciona, corta, faz observações nas margens, transformando as notas – caso dos diários de viagens – de registros de sensações e emoções em fonte e matéria de outros textos (CAVALCANTE, 2006, p. 266).

No caso de Rosa, sua relação com os seus tradutores, observada por meio de trocas de cartas, evidencia o trabalho detalhista do escritor no uso da linguagem para a elaboração de seus textos, assim como enfatiza a veemente dificuldade que um tradutor enfrenta ao se deparar com um texto original, inédito, criativo e

complexo. Marcel Vejmelka, em seu artigo “Literatura e História na Leitura Intercultural”, observa:

Fora do seu contexto original, a obra de Guimarães Rosa apresenta um duplo desafio: a aventura de decifrar e recompor os significados e dimensões que ela contém e a necessidade de ultrapassar uma fronteira linguística e cultural, atravessando a diferença entre texto e contexto original e o “outro” contexto do leitor estrangeiro (VEJMEKKA, 2006, p. 491).

Em carta de 11.02.1964 trocada com a sua tradutora inglesa, Harriet de Onís, o próprio escritor reflete sobre essa dificuldade e justifica a existência dela:

A meu ver, o texto literário precisa 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 elas 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 (NASCIMENTO, 2014, p. 169).

Assim, de todos os leitores que sentem dificuldade de dominar os sentidos dos textos rosianos, parece ser o tradutor quem convive mais de perto com esse desafio. A questão da tradução de uma obra considerada original não se resolve com meras transposições de palavras, como se pode ver nesses trechos de cartas trocadas entre Rosa e Bizarri:

Quanto à tradução, estou com inúmeros problemas; não vou dizer desanimado ou arrependido, mas meio espantado, sim. (Carta de 18.08.1963, p. 35)

Aqui vai a primeira relação de minhas ignorâncias e dúvidas, pelas quais peço o auxílio e conforto do Amigo. Vai nas folhas anexas, com conveniente espaço depois de cada pergunta; assim V. poderá responder aí mesmo, e mandar de volta as folhas com o mínimo possível de trabalho e amolação. (Carta de 06.10.1963, p. 35)

Quando se comparam traduções e texto original, é necessário analisar os métodos e as estratégias adotados pelo tradutor, a maneira pela qual reconstruiu a narrativa e as relações de sentido, de estrutura e de proposta literária que a tradução mantém com o texto de origem. Aubert e Zavaglia, ambos docentes da área de Estudos da Tradução da USP, ressaltam que:

Qualquer texto, escrito em qualquer língua e com qualquer propósito, sustenta em suas linhas e entrelinhas marcas culturais, sejam elas conscientes ou inconscientes. As línguas, que se materializam em sequências e sons ou letras, instanciam-se numa mistura de linguagem, cultura, ideologia e idiosincrasias subjetiva e intersubjetivas impossíveis de serem separadas (AUBERT; ZAVAGLIA, 2007, p. 302).

Além disso, a capacidade de Guimarães Rosa de manipular e brincar com as palavras faz de sua obra um material interessantíssimo para a tradução em outros idiomas, porque abre um instigante campo de pesquisa e de observação para as soluções também criativas que os tradutores procuram oferecer aos sentidos e formas do original. A análise da correspondência é um importante material para discussão desses aspectos.

Apesar de alguns críticos atentarem para as inconsistências dos depoimentos nas missivas de autores, o que faz que o material perca um pouco da credibilidade, ainda assim as cartas são portadoras de informações, pensamentos, incertezas e segredos, que quando revelados podem lançar luz sobre pontos obscuros e demonstrar preferências e tendências.

2.2 O projeto de escrita de Rosa alcança novos territórios: muito trabalho e pouco tempo

Um trabalho tão aprimorado não passou despercebido da crítica e apreciadores da literatura, o que chamou a atenção da comunidade literária internacional e levou a obra à tradução para vários idiomas. Contudo, não foi só a qualidade de seu trabalho que contribuiu para o seu sucesso; além da admiração por sua produção, o processo de difusão de seus textos foi acelerado por um projeto amplo e bem elaborado pelo autor.

Para conhecer melhor a estratégia utilizada por esse escritor-pesquisador, muitos estudiosos buscaram respostas por meio de análises de sua obra, outros seguiram os passos da crítica, e ainda alguns se detiveram em analisar o teor de sua correspondência com os seus tradutores. Este último material nos parece o mais apropriado e rico para se observar como esse fundamentou esse processo.

De acordo com os apontamentos de Evelina Hoisel (2006), a vasta correspondência de Rosa (a maior parte dela inédita) com seus tradutores encontra-se organizada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Foram publicadas a alemã e a italiana. A correspondência inglesa encontra-se em fase de publicação. A espanhola, a francesa e diversas outras ainda permanecem inéditas. Guimarães Rosa manteve extensa correspondência (por volta de 372 cartas), entre 1958 a 1967, com os seus tradutores (Curt Meyer-Clason, do alemão, Harriet de Onís do inglês, Ángel Crespo do espanhol, J. Jacques Villard do francês, Edoardo Bizarri do italiano, entre outros).

É no final da década de 1950, já com livros consagrados (*Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande Sertão: veredas*), que Guimarães Rosa começa a contínua correspondência com os seus tradutores.

Analisando a correspondência mantida com Bizarri, publicada em livro, pode-se averiguar o quanto Rosa se dedicou a essa tarefa. Se fizermos um levantamento das cartas trocadas apenas no mês de novembro de 1963, chega-se a um total de sete cartas extremamente volumosas, e muitas em períodos curtos de distância. Duas delas (18 e 19.11), por exemplo, ocupam 20 páginas do livro.

O trabalho era intenso, uma média de duas cartas mensais. Apesar da ineficiência do serviço do Correio na época, cujas reclamações eram constantes:

Meu caro Guimarães Rosa,... Semana Santa ajudando, o Correio conseguiu entregar-me sua carta só no dia 16. Li a carta, afobado; rejubilei; xinguei o Correio nacional pela protelação de tanta alegria [...] (Carta de 23.04.1963).

Meu caro Guimarães Rosa,... Aqui estou, antecipando-me na terceira jogada, para preencher o oco da vagarice do correio (Carta de 30.10.1963).

Meu caro Guimarães Rosa,... Recebi, no dia 27, sua carta de 20 de janeiro (esta chatice businessrana torna-se necessária por causa dos imprevisíveis do correio (Carta de 1.º.02.1964).

Bizarri, em sua primeira carta com solicitação para esclarecimento de dúvidas, diz:

Aqui vai a primeira relação de minhas ignorâncias e dúvidas, pelas quais peço o auxílio e o conforto do Amigo. Vai nas folhas anexas, com conveniente espaço depois de cada pergunta; assim V. poderá responder aí mesmo, e mandar de volta as folhas com o mínimo possível de trabalho e amolação (Carta de 06.10.1963, p. 35).

Nas longas cartas, além das discussões sobre a poética e as inovações rosianas, encontram-se enormes listas e notas de esclarecimentos de ordem semântica, ou de base etimológica, anotações sobre a geografia, a fauna e a flora, ou sobre expressões regionalistas, gerando a construção de verdadeiros glossários.

Esse trecho do livro publicado com a correspondência de Rosa com Clason, seu correspondente alemão, traz um exemplo do glossário construído por Rosa:

KOBRA: [...] Cobra, no Brasil, é *Sammelbegriff*. É designação geral, para as serpentes, sinônimo vulgar de “serpente”, que é nome mais erudito (se bem que o caipira também diga “serepente”), e de “serpe”, que é poético. “Cobra” = ofídio em geral. Não deve realmente ser usado o “Kobra”, pois nas línguas européias essa palavra já está adotada para a naja hindu, *Naja tripudians*, a “cobra-capelo” (cobra de chapéu) dos Portugueses na Índia (ROSA, 2003b, p. 254).

De acordo com o parecer do editor do livro, a respeito da correspondência italiana, Rosa

[...] concebe preciosas e raras explicações de seu processo de criação, de como compõe os seus neologismos, de onde lhe veio a ideia para a inversão de uma expressão, quem foi o inspirador para tal personagem e de como este transcendeu a própria realidade (ROSA, 2003a, p. 6-7).

Na carta de Guimarães Rosa a Bizarri, de 11.10.1963, depois de elogiar o tradutor, desejar-lhe sorte nas traduções e reconhecer o difícil trabalho dos tradutores, Rosa passa a esclarecer dúvidas: problemas com os títulos, com os nomes próprios (que ele aconselha: alguns, deixar como está, traduzindo outros, e, para os demais, conservar parte e traduzir outra). Na sequência, explica o significado da palavra Veredas, e passa a redigir uma espécie de glossário. São doze páginas de esclarecimentos! São quarenta e quatro palavras dentro desse glossário.

Encontra-se no livro de correspondência de Rosa com o seu tradutor alemão, Curt Meyer Clason (2003a), uma discussão que aparece em pelo menos três cartas (09.02, 15.02 e 02.04.1965) sobre a escolha da melhor tradução do termo “Sua alma, sua calma”, que se encontra no começo da estória “Dão-Lalalão”.

“Sua alma, sua calma” é expressão originada de outra mais conhecida: “Sua alma, sua palma”, ambas se harmonizam em aspectos rítmicos e fonéticos. Assim, Rosa sugeriu a Clason que buscasse no idioma dele expressões, ou priorizasse a harmonia dos fonemas, no lugar de uma tradução literal. Na carta de 15.02 (ROSA, 2003b, p. 269), Clason alega que somente ao leitor brasileiro essa expressão remeteria a outra, portanto ele optaria por uma tradução que valorizasse os sons.

O trabalho, como se vê, era contínuo, uma vez que vários livros e histórias eram traduzidos e publicados no mesmo período, e atenção dispensada era a mesma para com seus tradutores. Talvez seja essa uma das razões pelas quais Rosa adoeceu várias vezes.

Aos poucos, estabelece-se uma relação de proximidade entre o escritor e os agentes da tradução. Muitas vezes, o contato se estabelecia apenas por meio das missivas, como aconteceu entre Guimarães e Bizarri. Houve unicamente um encontro presencial entre os dois, quando Rosa veio a São Paulo em 1957 para receber o Prêmio Carmen Dolores Barbosa e conhece Edoardo Bizarri, um dos membros do júri, adido cultural do Consulado-Geral da Itália, e diretor do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo.

No entanto, isso não impediu que uma relação de amizade se constituísse: as trocas de mimos – como a Januária, cachaça típica sertaneja, enviada por Rosa a Bizarri, quando o tradutor se encontrava na Itália –, os problemas corriqueiros e até os aconselhamentos sobre saúde marcavam o teor das cartas, acompanhados de elogios e gentilezas recíprocas.

Meu caro Bizarri,... (Sem descabida modéstia; sabemos que Você vale muito mais, muitíssimo do que se julga) (Carta de 29.04.1963, p. 31).

Meu caro Bizarri,... Quando terminar – e já está terminando... – esta nossa viagem companheira, este dialogar de cartas, a que tão bem me acostumei, a gente vai ter saudades e sentir falta. Que iremos fazer? Você já imaginou, Você, esvaziado, de repente, deste pesado e forçoso trepidar de tarefa, sem ter, diante, este tipo de dificuldades para brilhantemente vencer? Bizarri, que é que, depois, Você, Você vai fazer? (Carta de 20.01.1964, p. 128-129).

Meu caro Guimarães Rosa,... acho que nunca tradutor algum encontrou autor tão generoso e amigo como Você. E tão carinhoso... Sua carta... me deu uma imensa alegria (Carta de 18.02.1965, p. 170).

Meu caro Guimarães Rosa,... A carta de 21 de outubro, portanto, me deu grande alegria, com as boas notícias a respeito da saúde (que é coisa fundamental) e de seus propósitos de novo modo de viver. Até envaideci ao saber que de alguma forma eu entrava nisso tudo (Carta de 1.º.11.1966, p. 183).

2.3 Rosa: a tradução e os tradutores: consolidando o projeto de escrita

O árduo trabalho da tradução literária torna-se ainda mais desafiador quando se trata de Guimarães Rosa: como lidar com um texto extremamente criativo e original em que a língua é recriada, reinventada, reinterpretada? Como transpor o falar sertanejo de Minas com suas peculiaridades de forma compreensível para outra língua, tendo em vista as inevitáveis diferenças estruturais e culturais existentes? Que fazer diante de uma escritura cujos efeitos decorrem da pesquisa minuciosa realizada por um especialista em decifrar as sutilezas por detrás das palavras de forma a deixar em aberto inúmeras possibilidades de interpretação?

É difícil falar em tradução sem considerar o tema recorrente da dicotomia que se coloca entre a tradução literal e tradução livre; tradução fiel e adaptação; são muitas as divergências de posição quanto à melhor maneira de se traduzir. Constata-se também outro ponto frequente no debate sobre tradução: o conceito central de equivalência.

Muitos teóricos têm se dedicado a aprofundar a reflexão a respeito da arte de traduzir. Entre eles destaca-se o semioticista russo Roman Jakobson, que, em seu artigo intitulado “Aspectos linguísticos da tradução” (2014), discorre sobre aspectos gerais da tradução. Jakobson é o pioneiro ao distinguir três tipos de tradução: a intralingual, quando ocorre entre signos verbais da mesma língua; a interlingual, que se dá entre signos verbais de diferentes línguas; e a intersemiótica (ou transmutação), que tem lugar quando signos verbais são traduzidos por signos não verbais.

Dois princípios norteiam o pensamento do teórico: o primeiro é de que o entendimento de uma palavra pressupõe o conhecimento da língua no seu contexto de produção cultural; e o segundo é de que há necessidade de ter, pelo menos, um conhecimento linguístico ampliado, ou seja, é necessário o uso da metalinguística para se apresentar e reconhecer o ser, é fazendo uso de outras palavras, outros signos verbais, que se consegue identificar o ser. Quando se está culturalmente próximo do ser, a identificação dele é facilitada.

Coerentemente com a concepção do vínculo indissociável entre língua e cultura, Jakobson destaca que não se podem traduzir palavras isoladas, sob o risco de se produzir um discurso incoerente. Portanto, a tradução requer que as palavras da língua de chegada (para a qual se traduz) mantenham com a língua de origem uma relação de aproximação (o que ocorre inclusive nas definições fornecidas pelos dicionários). O conceito de aproximação é crucial para responder à tarefa de levar um texto para outra cultura; é uma maneira de respeitar o fato de o que chamamos de realidade variar de cultura para cultura, de povo para povo, por isso é fundamental que o tradutor perceba que os aspectos linguísticos vêm atrelados aos culturais e sociais.

A pesquisadora Rosemary Arrojo aborda no capítulo “A questão do texto original”, parte de sua obra *Oficina de tradução: a teoria na prática* (2007), a questão de como é tradicionalmente visto o processo de tradução: ou pela transferência ou pela substituição. Cita dois teóricos que adotam essa visão: Catford e Eugênio Nida. De acordo com eles, a tradução é a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”, isto é, a ideia do texto original tem que ser representada fielmente na outra língua. Cabe ao tradutor, que é responsável por essa transição de termos, somente fazê-la, sem contaminá-la com a sua visão de mundo.

Essa é uma visão tradicional de entender o processo de tradução; seus princípios básicos sugeridos pelo teórico Alexander Fraser Tytler, o pioneiro ao propor a teoria que determina que a tradução “deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original; que o estilo da tradução deve ser o mesmo do original, e que a tradução deve ter toda a fluência e naturalidade do texto original” (TYTLER apud ARROJO, 2007, p. 130).

A noção tradicional de modelo (obras que copiam técnicas e aspectos literários) entra em discussão, pois, segundo T.S. Eliot, um diálogo nem sempre é pacífico e cordato entre essa obra do passado e a chamada “nova” do presente. O que na realidade é novo é a discussão que esse outro texto levantará em relação ao produzido anteriormente, o que suscitará a oportunidade de novas leituras para o texto revisitado.

A visão de tradução de Jakobson coaduna-se com a argumentação de Rosemary Arrojo de que não há traduções “literais”, uma vez que as próprias palavras do texto de origem mantêm uma ligação inerente com o contexto em que foram produzidas. Segundo a teórica, quando um texto é revisitado, ele é revitalizado pelas releituras feitas, de acordo com o filtro dos tradutores: sua história, os elementos que constituem sua sociedade, época e ideologia. Por esse motivo, é impossível a fidelidade total na reprodução de um texto, pois os elementos textuais do original não podem ser exaustivamente recuperados, ou passar intactos pela travessia para outro idioma.

Assim, Arrojo defende que a tradução é um ato interpretativo que depende da mediação do sujeito tradutor:

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (2007, p. 44).

A discussão sobre o ato de traduzir se adensa quando consideramos que os textos literários requerem a interpretação de uma obra por meio de um olhar poético, o que exige do tradutor sensibilidade e estudo sobre as questões literárias.

Nesse sentido, as ideias de Arrojo dialogam com as de Leyla Perrone Moisés quando a crítica literária teoriza sobre os participantes do processo de criação literária: o escritor e o leitor. A interpretação da obra somente alcançará sua amplitude quando recriada pelo leitor, ou, acrescentamos, pelo tradutor. É por meio dessa recriação que o texto expande em suas possibilidades de leitura, pois as mensagens que autor pode ter planejado priorizar em sua obra não têm garantia de que serão totalmente retomadas pelo leitor:

[...] a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas. Entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor; há um saber inconsciente circulando na linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores.

O que importa, assim, não são as intenções messageiras do autor (por melhores que sejam), e sim a sua capacidade de imprimir à obra aquele impulso poderoso e aquela abertura estimulante que convida o leitor a prosseguir sua criação (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 109).

Ao realizar o exercício da leitura, será imprescindível para o leitor, e para o leitor-tradutor, mobilizar seus conhecimentos, sua bagagem cultural/social, e exercitar a capacidade crítica e a criatividade, que o norteará para caminhos muitas vezes nem imaginados pelo autor. Entretanto, o leitor-tradutor não tem total liberdade para interpretar a obra, pois esta traz em si organização e coerência internas, representadas pelas convenções que regem a leitura literária. Cabe ao leitor-tradutor percorrer, com os seus recursos próprios, os caminhos que a obra indica, e, quanto mais ela indicar, mais espaço haverá para a beleza e a magia, e maior valor ela adquirirá.

A mensagem do texto alia-se à sua capacidade de estimular o diálogo com o leitor-tradutor. Entre o que a obra quer dizer e o que o leitor interpreta a partir dela duas visões de mundo se encontram, e será por meio da atuação do leitor-produtor que ela ganhará uma nova dimensão temporal, geográfica, ideológica que a aproxima da nova realidade que lhe dá forma.

Tânia Carvalhal, em seu texto intitulado “Literatura comparada”, pertencente a sua obra *O próprio e o alheio* (2003), afirma que traduzir é mais do que um processo de recodificação de signos; é, acima de tudo, um ato linguístico que visa à recriação de uma obra pertencente a determinada cultura, a um sistema linguístico e literário diferente e, na maior parte dos casos, a épocas distintas.

Dessa maneira, as traduções são reescritas em contextos diferentes; assim, são como filhos gerados nas entranhas de seu texto inspirador, pois mantêm um fio condutor que as conecta com o texto mentor, em suas estruturas formais, linguísticas e semânticas, embora original e tradução sejam criações únicas.

Acerca dessa afirmação, Octávio Paz, em seu artigo “Tradução: literatura e literalidade” (2009), designa esses dois processos como “operações gêmeas”. De acordo com o poeta e crítico, se o valor do texto literário está vinculado à criação da obra, isto é, à criatividade que o autor põe nela, então a tradução é um texto de valor literário, tanto quanto a sua obra de referência, na medida em que o tradutor também (re)cria, em outra língua e com outros recursos estéticos, o texto original.

Isso não quer dizer que não haja diferenças entre criar um texto, produzi-lo, pois na criação não existem margens que a delimitem, que a cerceiem. O autor

deixa fluir sua intuição, seus sentimentos e pensamentos em relação às coisas, ele é mais livre para sonhar, não precisa guiar-se rumo a uma finalidade específica; já a tradução, por princípio, tem como objetivo primeiro a proposta de ater-se à escrita original, pois tem de trazer à luz em outro contexto o produto resultante da criação anterior para outro idioma. Assim, o tradutor fica mais preso à estrutura, à intenção pretendida pelo autor no ato da criação da obra.

O escritor, tampouco, é totalmente livre, deve acomodar-se aos elementos literários coesivos, dos quais ele não pode escapar: a corrente literária, a estrutura, as opções de recursos linguísticos e literários a sua disposição (em razão do gênero escolhido, serão transcritos de acordo com o seu estilo).

O ato de traduzir impõe a transposição de signos (que se encontram ordenados de acordo com as regras e convenções) de uma determinada comunidade para outra; já o escritor opera, transforma em signo linguístico naquilo que ele vê, sente, pensa e vive.

Assim, o tradutor transita entre os dois polos da área literária: a produção de um autor e a recepção de um público não inicialmente previsto por esse autor. Quando o tradutor tem acesso à cultura e, com ela, ao sistema linguístico do texto de origem, ele se inspira, absorve os elementos desta, ao mesmo tempo em que deixa marcas da sua própria cultura na obra traduzida, despertando em seu leitor mais uma motivação para lê-la, que pode trazer para o estudioso ou interessado elementos para discussão e reflexão sobre o fazer literário do texto de origem.

Portanto, traduzir é um ato que exige que o seu produtor percorra um caminho linguístico semelhante ao seguido pelo autor da obra original, e que encontre novas saídas que possam levá-lo a produzir o mesmo efeito similar em outro sistema.

Carvalho faz um alerta com o qual concordamos: mesmo que a tradução não tenha o seu valor literário reconhecido, não se pode negar a relevância de seu papel nas trocas culturais, sua contribuição no incentivo a novas experiências linguísticas, bem como sua importância para o desenvolvimento dos estudos críticos. Sua proposição poderá proporcionar a compreensão dos mecanismos estruturais e semânticos da obra, dos referenciais do autor (informações sobre o

autor, estilo e contexto ao qual a obra pertence) e de suas primeiras intenções ao produzir a obra.

2.3.1 *Agruras da tradução: a parceria de Rosa com os seus tradutores*

Se considerarmos o trabalho da tradução literária como reescrita, recriação e reinserção cultural e observarmos as correspondências de Rosa com os tradutores de suas obras, seremos capazes de entrever alguns importantes elementos das visões que definem para eles o que é tradução. Por exemplo, o intercâmbio entre Rosa e Bizarri, seu tradutor para o italiano, deixa entrever suas posições:

Tinha decidido encerrar definitivamente minhas experiências de tradutor. Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade (Carta de 03.12.1962, p. 19).

Meu caro Bizarri,... Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “retraduzem” para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara [...] (Carta de 04.12.1963, p. 99).

Traduzir Guimarães é necessariamente fazer a travessia da “língua de Guimarães Rosa” e do microcosmo de sua linguagem, língua e cosmo esses que se inter-relacionam sobretudo nos detalhes... Traduzir a “língua de Guimarães Rosa” é fundamentalmente criar também uma “língua de Edoardo Bizarri”, e é esse encontro profícuo de línguas e homens que temos aqui (Nota do editor, 2003a, p. 8).

A dificuldade de trabalhar com a produção artística de Rosa é expressa em vários momentos pelos tradutores, e o próprio escritor manifesta seu reconhecimento a respeito:

Meu caro Bizarri, [...] de um modo menos egoísta, vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento... O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor [...]

Meu caro Guimarães Rosa, [...] Agora vou entrar na tradução de “Cara-de-bronze”. Ainda não enfrentei, firme, o problema, mas duvido que as relações de nomes de plantas e bichos, e de gritos dos vaqueiros, possam ter tradução cabível em outra língua. O que V. acha? O glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? Estou soropitando, Diabos dos problemas. Vou deixar tudo para depois de terminada a tradução bruta [...] (Carta de 07.11.1963, p. 68).

A estudiosa Eveline Hoisel, em seus apontamentos no artigo “João Guimarães Rosa: diálogos com os tradutores” (2006), estreita essa discussão sobre a dificuldade de traduzir Rosa, e da relação dele com os seus tradutores, além de realçar a importância do estudo da correspondência do escritor. Alguns tópicos são destacados por Hoisel nesse texto.

A questão da originalidade é um dos pontos mais enfatizados. A análise das cartas fornece subsídios para compreender melhor o trabalho de tradução. Por ser poliglota, Rosa acompanhava de perto as traduções de seus livros. Respondia com presteza aos róis de dúvidas, principalmente ao léxico: palavras regionais, não dicionarizadas, neologismos, nomes de plantas, animais e expressões sertanejas, falava sobre a origem do termo, estrutura, composição. Respondia além das dúvidas, dando a chave para a compreensão da sua linguagem tão peculiar.

No trecho que segue, nota-se a preocupação de Rosa em orientar o tradutor sobre a importância de manter o tom obscuro dentro de uma obra, isto é, de não deixar a narrativa clara demais e correr o risco de produzir um texto raso de sentido e interpretação:

Mas *O corpo de baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativa de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa comovente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro (ROSA, 2003a, p. 232-255).

A compreensão do processo criador, bem como a relação de Rosa com o texto, é um tópico visível na análise do material. Na leitura dessas cartas, é interessante observar o quanto as dúvidas e questionamentos dos tradutores imputavam em Rosa uma reflexão aprofundada de seu processo de criação. Rosa tinha que explicar e justificar o uso de cada termo, de cada expressão, de cada escolha. Fazia o papel de uma espécie de consultor, talvez para garantir a singularidade de sua obra.

Como grande escritor que era, mantinha uma consciência crítica de seu processo criador, por ser um leitor voraz e constante de sua produção e da tradição

literária, ciente de seu papel como escritor. Rosa possuía um forte senso de ética, que para ele parecia estar acima de tudo:

Veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem ou chegam a fazê-lo, quando é demasiado tarde. Por isso tudo é muito simples para mim e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa (LORENZ, 1993, p. 73).

Rosa colocava a poética como uma religião, tal era a sua importância na vida dele. Em vários manuscritos do autor, pode-se acompanhar, por meio das inúmeras e minuciosas anotações (que circundavam todo o sentido das palavras), e até de desenhos, que ele reproduzia com o intuito de evidenciar detalhes, oferecer uma melhor visão para os seus tradutores.

O repúdio ao lugar-comum e a busca pelas sensações inusitadas é o que alimenta a ânsia do escritor em utilizar cada vez mais expressões inéditas no contexto literário. De acordo com Rosa, um único idioma, um único tipo de registro é insuficiente para criar situações que atinjam os recônditos da mente e alma do leitor. É preciso abalar o leitor, tirá-lo de sua zona de conforto e levá-lo a outro estágio de reflexão.

Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (LORENZ, 1993, p. 70).

O escritor cria um pacto com os seus tradutores, tenta se aproximar linguística e espiritualmente deles, troca impressões de cunhos filosóficos e religiosos.

Meu caro Guimarães Rosa, [...] Tudo certo. Mas aqui chegou a sua carta, acordando a amizade e a vaidade, e, com elas, vaidosas preocupações. Será que *Grande sertão: veredas*, ou outra obra do Guimarães Rosa, vai cair nas mãos de um tradutor inexperiente, que a estrague mais do que é inevitável, ao revertê-la para o italiano? [...] Suas palavras amigas me animam a satisfazer mais este compromisso que há tempo tomei comigo mesmo (Carta de 03.12.1962, p. 19-20).

Nas cartas, mostra grande empatia por seus correspondentes. Partilhava opiniões, percepções, dava sugestões, até para os ilustradores (Poty e Luís Jardim).

Ele buscava incentivar, criar expectativas, se aproximar dos interesses profundos de seus tradutores (o que pode se observar pelo o uso do pronome possessivo “nosso”):

Meu caro Bizarri, [...] Fiquemos, porém, desde já, unidos, combinados, inseparados” (Carta de 25.01.1963, p. 20).

Meu caro Bizarri, [...] Chegou o “nosso” livro, o *Il Duello* (Carta de 05.04.1963, p. 25).

Achei-o uma joia, uma delícia; dá gosto, mesmo. Já fico a imaginar o nosso, como sairá (Carta de 21.11.1962, p. 16).

Ao mesmo tempo em que dava liberdade a seus tradutores, depositando neles confiança, acompanhava de perto todas as etapas do processo da tradução. Envolvia-os em sua teia sedutora, com elogios poéticos e certeiros para consolidar o pacto:

Meu caro Bizarri, [...] Naturalmente, o que Você pensar e preferir, está ótimo... Isto aqui são apenas bolhas e borbulhas de minha emoção e afobamento, entusiasmadíssimo de ver que as coisas vêm vindo para Você ser o meu tradutor na Itália! No íntimo, rezo para Você ser um ciclope, e pegar os dois livros, logo, um em cada mão (Carta de 1.º.03.1963, p. 22).

Meu caro Bizarri, [...] Sério, sincero: sua carta me alegrou, fora da conta. Você me promete o que nem parece crível. Agora, se a coisa pega – e por que não haveria de pegar? – sei que as traduções italianas de meus livros poderão ser, de longe, as muito melhores, as “melhoríssimas”! Então, lhe estou grato, agradecido vivamente, por tudo, pelo futuro *Ensaio* também; sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida... (Carta de 15.01.1963, p. 20-21).

[...] Basta; em todo caso, a nossa irmandade está agora selada com novo elo, e a futura correspondência fadada a disquisições semânticas e lexicais (Carta de 20.05.1963).

Transformava o ato da tradução numa espécie de jogo para estimular ainda mais os participantes do processo:

Meu caro Bizarri, [...] Foi ótimo Você, como o português da anedota, entre a 1.ª e 2.ª, ter mandado a 3.ª [...] Enquanto isto, a minha, envergonhada de retardada, deve ter-se cruzado com ela, espero. Mande, sempre. Mande muito sem hesitar. Já estou gostando do jogo, embora às vezes pareça acusador exame-de-consciência, para penitência de antigos pecados (Carta de 06.11.1963, p. 61).

Meu caro Guimarães, [...] Coragem! Quarto e quinto rol de “dúvidas” (e as outras? as despercebidas, as desinterpretadas, os enganos? Deus nos acuda, nem quero pensar) vão de uma vez, num arranco, confiando no seu

entusiasmo e embalo didático. Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical (Carta de 07.11.1963, p. 67).

Era um mestre e seus discípulos, trabalhavam dentro de uma metodologia interativa.

De acordo com Armstrong, Rosa “elogiava suas capacidades [dos tradutores], e depois denunciava seus erros a outros tradutores para evitar o mesmo tipo de erro e para aproveitar estrategicamente da concorrência implícita entre os tradutores” (ARMSTRONG, 2000, p. 582).

Ele não só respondia às dúvidas, mas dava a chave para a compreensão de sua linguagem tão peculiar e retomava a origem do termo usado por ele e não encontrado em dicionário. Sobre esse ponto, Hoisel comenta:

Muitas vezes, ao responder a estes aspectos, Rosa vai além do que foi solicitado pelos interlocutores, numa manifestação clara dessa pulsão dialógica, onde esclarece elementos valiosos da considerada impenetrabilidade de sua linguagem. Esclarece, por exemplo, que muitas palavras não dicionarizadas encontradas em seus textos existem, tal qual em outras línguas, ou são criadas a partir de uma suposta etimologia. A palavra pode resultar da aglutinação de outras palavras, processo, aliás, frequentemente apontado pelos críticos de sua obra (HOISEL, 2006, p. 95).

Conflitos, angústias, inseguranças e dúvidas são compartilhados entre escritor e seus tradutores, que constantemente se deparam com a difícil missão de reproduzir em outros idiomas os efeitos mais próximos aos sentidos alcançados por Rosa em sua língua-mãe.

O estudo da correspondência também revela a ânsia de Rosa pela perfeição. A linguagem é submetida a um estudo laboratorial, como Clason afirma em uma de suas cartas: “tudo é repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, reingrossado, outra vez filtrado, e se transforma em porta para o infinito” (CLASON apud ROSA, 2003b, p. 234).

Quando reedita um livro, volta-se sobre cada palavra, cada vírgula, cada ritmo. Uma de suas coleções de relatos (*Sagarana*, 1946) foi retocada infinitamente. A cada nova edição, Guimarães Rosa colocava, outra vez, o livro na oficina. Até que um dia se deu conta de que se não parasse e decidisse que o escrito, escrito estava, ia passar a vida corrigindo o mesmo livro. Agora pensa (com uma quase imperceptível nostalgia flaubertiana) que devia tomar um dos seus contos, um qualquer, e segui-lo corrigindo até o fim de seus dias, como modelo e exemplo (MONEGAL, 1983, p. 50).

Pela busca da perfeição, muitas vezes assume um tom decisivo, quase autoritário. Cerca sua obra e não deixa desvirtuar seu projeto escritural; outras vezes, é humilde, permitindo e até seguindo as mudanças sugeridas.

Percebe-se, dessa maneira, a construção quase obsessiva de um projeto literário bastante delineado, que não é erguido somente por meio de suas criações artísticas, mas também pelas suas escritas discursivas (cartas, traduções, releituras feitas por ele e por outros).

Analisando o material epistolar, Neuma Cavalcante (2006) observou os traços do perfil de leitor implícito em seu projeto: 1.º o leitor comum; e o 2.º o leitor especializado.

Guimarães Rosa tem em mente um modelo de leitor com o qual poderá estabelecer cumplicidade, e do qual espera colaboração, envolvendo-o de forma a exigir atitudes perante a obra: não será um leitor passivo, comum, demanda de sua parte muito esforço, coragem e sensibilidade para desvendar os enigmas que agrega à sua obra.

Neuma Cavalcante destaca, assim, quatro tipos de leitores receptores, que se dividem em duas categorias: o leitor comum e o especializado. O primeiro o escritor leitor; o segundo o leitor comum; o terceiro o crítico; e o quarto o tradutor. Entre eles, são considerados leitores especializados, o leitor crítico, o leitor escritor e o leitor tradutor. Neuma aponta como leitores especializados todos, com exceção do leitor comum.

O escritor leitor – o criador da obra, que a lê várias vezes, são os leitores pesquisadores, que no caso é representado por Guimarães Rosa –, em primeiro momento, tem que ter coragem para trabalhar a palavra, pois a língua, em geral, está pobre, como ele mesmo diz em carta de 11.05.1947 para seu tio Vicente:

[...] é preciso, distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe os músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza e plasticidade [...] É preciso refundi-la no tacho [...] Derretê-la e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso (ROSA, apud GUIMARÃES, 2006, p. 138).

Ainda, outras qualidades devem ter o escritor leitor, tais como ser criterioso, revisar os textos quantas vezes se fizer necessário, ser original, criativo, preocupado com o seu leitor. Tem que ter curiosidade e ser um bom descobridor.

Por sua vez, o leitor comum precisa ler com a alma, com intuição, e primeiro atentar para a sonoridade, depois consultar o dicionário para se aprofundar, tal qual os outros tipos de leitores, isto é, deve primeiro deixar a leitura fluir, saboreá-la em seus movimentos rítmicos. O leitor-crítico deve funcionar como um colaborador, que, quando se depara com algum problema, tenta buscar soluções, dar sugestões.

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” de minha parte, mas quero que o leitor tenha que enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente do leitor (VERLANGIERI apud HOISEL, 2006, p. 96).

O quarto e último leitor é o tradutor, cuja função não é transportar ou substituir palavras, mas ser criativo, cúmplice, um leitor que trabalhe em sistema de cooperação, que não tenha preguiça de pesquisar, de procurar o termo mais justo, mais preciso.

O conjunto epistolar revela ainda um verdadeiro “tratado” ou manual de tradução. São dadas inúmeras orientações, dicas aos tradutores para que não se percam nos caminhos da tradução. No livro de correspondência com o seu tradutor italiano Bizarri, ele aconselha: “A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer” (ROSA, 2003a, p. 99).

Com informações generalizadas e outras com indicações detalhadas dos passos a seguir, Rosa compunha uma espécie de cartilha do bem traduzir:

P.S. – Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no “Cara-de-Bronze”, por tantos motivos, é onde Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que uma tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar. Obrigado! (Carta de 25.11.1963, p. 95).

Agora, partamos o assunto em pedacinhos, para a gente poder atinar melhor com a solução:

– O que eu acho é que, só com a “rápida explicação”, dá-se uma espécie de ruptura, um “deslocamento”, na apresentação, na entrada do livro. Porque a explicação é do tradutor, funcionando à moda ou guisa de uma nota de pé-de-página.

– Assim, pensei uma sugestão conciliatória, em duas modalidades:

Você põe a “nota reduzida”, e com uma chamada e uma estrelinha, conduzindo a uma nota de pé-de-página, que será a “rápida explicação”;

Ou Você põe a “rápida explicação”, mas com a chamada ou a estrelinha, e a nota de pé-de-página, será a “nota traduzida”.

3) – Também, podemos voltar à ideia de pôr o COCO epigrafando a 3.^a novela. [...]. (Carta de 07.02.1964, p. 138-139).

No livro de correspondência com o seu tradutor alemão Curt Meyer Clason, Rosa comenta sobre a “tradução instrumental”, a qual seria a primeira obra traduzida num determinado idioma, e que serviria de modelo para os demais tradutores. Aponta a tradução de *Sagarana* como um exemplo de tradução instrumental, por ter-lhe dado muito trabalho para esclarecer as dúvidas da tradutora inglesa, Harriet de Onís. Sendo a primeira tradução, deveria sair boa, pois ela poderia prejudicar a recepção do livro no mundo:

Nessa ocasião, também, fornecer-lhe-ei a cópia de minha correspondência com Mrs. de Onís, para o *Sagarana*, a qual, assim como as Fahren fornecidas pela editora A. Knof, serão facilitadora ajuda, como “tradução instrumental”, resolvendo as dúvidas de significados. Está bem? (Carta de 09.02.1965, p. 237).

Na carta de 16.01.1965, o tradutor alemão Clason apresenta interessantes considerações a respeito da tradução, em que defende uma “quase tese”:

A tradução de Bizarri é realmente uma obra-prima, sem dúvida alguma... A semelhança com o original é como a de um irmão gêmeo; inúmeras frases são idênticas, não apenas nas palavras, mas até mesmo nas sílabas e vírgulas, como ovo é igual ao outro. De um lado, achei esse resultado um milagre; de outro, a tradução é algo completamente novo, pelo menos para mim: um incesto linguístico... Se quisesse exemplificar, eu formularia o seguinte e acordo com esta aprendizagem: quanto mais próximo o italiano está do português, melhor é a versão; quanto mais longe estou do português, melhor é a versão alemã... Ao confrontarmos o português com o alemão, existe com toda seriedade apenas uma solução: criar uma relação, uma ponte a partir da distância original que separa as duas línguas. E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única. Sempre que consigo A PARTIR da distância uma imagem equivalente musical e análoga, o meu texto caminha sobre suas pernas e reflete o original de maneira bastante pura... (Carta de 16.01.1965, p. 221-222).

Em carta enviada a Bizarri, em 11.10.1963, Rosa orienta o parceiro de tradução, em relação aos nomes próprios.

NOMES PRÓPRIOS. Exato. Assim também é que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou mesmo “inventando”. Quando entra seu “critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico”, fico alegre e tranqüilo. Nele é que eu sinceramente confio. (O tradutor francês, de acordo comigo, está procedendo assim. Os norte-americanos deixaram tudo na forma original, o que achei ruim.) Haverá casos, também, em que V. já viu que o bom, de mais vivo efeito, é a solução mista – conservar uma parte e traduzir o resto (Carta de 11.10.1963, p. 38).

Talvez para fugir do senso comum várias estratégias são apontadas: traduzir alguns, deixar o original em outros, inventar para os demais (salienta o não esquecimento dos aspectos fônicos). Rosa apresenta uma visão ampla em relação à tradução (pois mantinha contato com vários pensamentos diferenciados por meio de seus tradutores). Mesmo que não concordasse com algumas opções de seus tradutores, continuava a incentivar o término das traduções, indicava novos caminhos, enfim, não deixava “o jogo esfriar”.

Podem-se acrescentar a esse projeto outros objetivos do escritor: provocar estranhamento, cativar o leitor, aproximar o texto do real, mas por meio de uma carga poética e de um toque de obscuridade da vida.

2.4 Notícias das traduções

Os diversos artigos consultados, em *Vereda de Rosa* I, II e III, sobre as traduções não mostra opiniões unilaterais, apesar das discordâncias em alguns pontos. Eles salientam quão complexos e trabalhosos foram os exercícios dos tradutores ao manusearem a obra de Rosa. Saídas por caminhos banais, por caminhos comuns, como pelos inusitados e criativos foram escolhidos pelos coautores dessas obras.

As correspondências, por via de regra, trazem informações importantes sobre os resultados das traduções no geral. No livro sobre a correspondência alemã, por exemplo, encontramos algumas como essa:

Há poucos dias, Rogério Corção telefonou-me de Zurique feito um *diabolus ex machine* – sua voz surgiu ao telefone tão repentina e confusamente como desaparecera há alguns anos, sem *adieu*. Disse que o Sertão era um grande sucesso na Suíça, um autêntico campeão de vendas. Isso não me surpreendeu por que os suíços possuem um instinto muito saudável para o autêntico (Carta de 16.01.1965, p. 221).

Com ou sem a participação de Rosa, muitos foram os caminhos percorridos por esses tradutores. E a avaliação de críticos e pesquisadores se dividiu. Foram implacáveis em alguns casos e agiram de forma elogiosa com outros trabalhos.

Rosa alimenta grande expectativa com a tradução alemã, achando-a “a verdadeira”; a italiana, acreditava que era “perfeita”.

A tradução alemã de Clason, por exemplo, foi aclamada pelo público e pela crítica. No ano de sua publicação na Alemanha, *Grande sertão: veredas*, contou com três edições esgotadas, e tanto ela quanto a tradução de *Corpo de baile* foram consideradas obras expoentes da arte épica do século XX (ANDRADE, 2006).

Rosa também aprova como se vê no trecho da carta de 27.03.1965, enviada a Clason: “De qualquer modo, a sua tradução... fica sendo a definitiva – a que aconselho às outras editoras e aos tradutores, como texto de ajuda. Minha gratidão é grande” (ROSA, 2003b, p. 259).

No entanto, Fábio Barbosa em seu artigo “Anotações acerca da tradução alemã de *Grande sertão: veredas*”, do *Veredas de Rosa II* (2003), chama a atenção para a questão dos desvios semânticos. Barbosa analisou os elementos caracterizadores do sertão brasileiro na obra: vegetais, animais, o homem, o diabo; e depois os examinou no texto alemão com a finalidade de levantar as imagens do sertão presentes no texto traduzido, e constatou a ocorrência dos desvios referidos a seguir.

Ele afirma que o diabo, por exemplo, é praticamente personificado. Ele se mantém na posição de um elemento afastado dos fatos não como uma metáfora dos acontecimentos do enredo. O diabo na tradução alemã não reproduz o medo do que vem depois, o medo do incerto, ele é praticamente um personagem. Barbosa também alega que o nível sintático na obra traduzida está mais próximo da norma culta, enquanto a brasileira zela pelos aspectos da oralidade. Alega ainda que os

jagunços da obra alemã são tratados como bandidos, como grupos que almejam o poder, e ele lê e interpreta os jagunços da obra brasileira de *Grande sertão: veredas* como figuras próximas do herói épico.

Em relação a outras traduções, Rosa expressa seu gosto pela tradução italiana de *Corpo de baile*, que para ele ficou perfeita. Rosa aprovou a versão espanhola de Angel Crespo de *Grande sertão: veredas*, a ponto de dizer que deveria ter sido escrita nessa língua, que lhe pareceu mais forte, mais adequada ao tema.

Da francesa alguma notícia se encontra em informações constantes em carta para o tradutor alemão:

Saiu a tradução francesa, pela Albin Michel. Já recebi um exemplar, por via aérea. O livro ficou bonito, e a tradução não está má; mesmo, fiquei grato, a leitura alegrou-me bastante. Naturalmente, como sempre fazem os franceses, houve cortes, às vezes infelizes. A coisa engrossou, perdendo muito da sutileza... E já fiz a lista dos enganos e erros principais – os que descobri só de leitura, por enquanto, sem fazer o cotejo com o original. Acho bem melhor que a norte-americana [...] (Carta de 27.03.1965, p. 259).

Contudo, no tocante à tradução inglesa de *Grande sertão*, ele teve restrições, apesar de reconhecer que Harriet de Onís e James Taylor abriram caminho para *Sagarana*. Enquanto na tradução alemã Rosa encontrou o mesmo senso criativo e original tão peculiar de sua obra, na inglesa, a opção mais voltada para o temático, a apresentação de ambiente e personagens exóticos deixaram, segundo ele, o trabalho com a linguagem de lado. Esse descontentamento é expresso em várias cartas do escritor a outros tradutores.

Na crítica em geral, também encontramos comentários desfavoráveis. A estudiosa Scheible, por exemplo, alega que na tradução do texto “O burrinho pedrês” houve oscilações ou para o registro oral, ou para o uso da norma culta; afirma também que não houve uma aproximação com dialetos regionais, e que isso ocorreu em virtude de esse tipo de registro ser estigmatizado na Alemanha. Assim, o tradutor alemão Clason-Meyer evitou esse tipo de registro, pois o seu uso veicularia clichês negativos (o que para Rosa era inadmissível). Entretanto, ela considera uma perda no processo de tradução, ela comunga do mesmo pensamento de Terezinha Ward, uma de suas fontes: “seria viável usar o estilo oral no nível sintático, visto o prestígio que goza nos ambientes literários” (WARD apud SCHEIBLE, 2000, p. 275). De acordo com Ward, a falta de estilo oral imputou no texto traduzido a perda de

uma característica encantadora pertencente aos textos de Rosa: o efeito estilístico oral no nível sintático.

Consoante o ponto de vista de Braga e Figueredo, quando analisam a tradução das *Primeiras estórias* para o inglês feita por Barbara Shelby (1968), identificam pontos negativos:

De forma peculiar, os temas nas estórias em português revelam uma preocupação do autor em seguir uma escrita em consonância com uma narrativa mais próxima da fantasia e, mais importante que se distancie dos padrões esperados de uma narrativa corriqueira. Já em inglês, a tradutora procurou retextualizar as estórias de uma forma que a informação nas orações fossem apresentadas da maneira mais costumeira, próxima da estrutura de *short stories*, o que não agradou ao autor (BRAGA; FIGUEREDO, 2006, p. 39).

Scheible (2000, p. 275), em seu artigo “Mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de ‘O burrinho pedrês’, de *Sagarana*”, aprofunda o questionamento de regionalismo na obra de Guimarães Rosa quando trata do frequente uso do registro formal escrito, ao qual recorre o tradutor Meyer-Clason, em que no original se priorizava um registro oral. Foi constatado que o tradutor se esmerava em recriar aspectos lexicais. No entanto, de acordo com Scheible, essa reconstrução criativa não corresponde aos marcadores sintáticos da oralidade.

A tradutora Scheible se pauta nas suposições teóricas feitas por Terezinha Souto Ward, no estudo detalhado da linguagem rosiana encontrada no texto “O discurso oral em *Grande sertão: veredas*” (1984). De acordo com Ward:

[...] a oralidade nos textos de Rosa não pode ser confundida simplesmente com o uso de uma variedade regional... pois apesar de ter utilizado em suas obras de cunho rural, o dialeto do norte de Minas como base linguística... ele evitou o estigmatizado e comum desse, enriqueceu-o, recheando os textos com eruditismos, preciosismos, latinismos, neologismos e arcaísmos (WARD apud SCHEIBLE, 2000, p. 275).

Ward afirma que se trata de uma linguagem literária minuciosamente elaborada: “que serve das formas regionais apenas como ‘pano de fundo’, constituindo-se em ‘dialeto estilizado’ ou ‘ilusão de oralidade’. Rosa cria seu próprio estilo oral [...] um discurso escrito para ser lido como se estivesse sendo ouvido” (WARD apud SCHEIBLE, p. 276).

Em contrapartida, Armstrong no artigo “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e seus tradutores” (2000), questiona as críticas e os elogios que vêm sendo feitos às traduções e aos tradutores. Para ele, essas críticas têm se pautado em “critérios idealistas do espírito da tradução, e não como avaliação objetiva da qualidade da tradução (ou mais exatamente, das qualidades sucessivas da série de soluções que a tradução apresenta)”. Armstrong enfatiza que essa crítica atende a um elemento idealista preconizado por Rosa: a filosofia perfeccionista da composição do autor. Portanto, a crítica desvaloriza as várias soluções encontradas pelos diversos tradutores e privilegia uma escolha dentre todas as outras.

Enfim, de modo geral, pode-se depreender das leituras e críticas realizadas que as escolhas dos tradutores foram, mesmo assim, acompanhadas direta ou indiretamente por Rosa. E que esse trabalho em conjunto, entre autor e tradutor, além de contribuir para uma melhor interpretação e leitura dos textos de Rosa, possibilitou até a tradução daqueles textos considerados intraduzíveis. Outrossim, contribuiu para a difusão da obra do escritor em várias partes do mundo. Percebe-se que as críticas, quando são negativas, se direcionam para o material traduzido, e em nenhuma se vê qualquer menção desfavorável à obra em seu original.

CAPÍTULO 3

E COM VOCÊS... “O BURRINHO PEDRÊS”: ABREM-SE AS CORTINAS

Um boi vê os homens
Tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um para outro lado,
Sempre esquecidos de alguma coisa. Certamente falta-lhes não sei que atributo
[essencial...]
Tem, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
Perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e
Carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme [...]

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Há riquezas de aspectos a serem explorados na narrativa de “O burrinho pedrês” que podem destacar uma leitura independente: a questão do ritmo, o caráter não profano da estória, o resultado do trabalho da sua tradução para outras línguas, entre outros, mas neste trabalho o foco se direciona para os aspectos que contemplam o “Platform”, tem a missão de identificar elementos constitutivos do projeto de escrita de Guimarães Rosa, retratados nos capítulos anteriores, de maneira a discutir as hipóteses e ideias levantadas neste trabalho.

Outras questões surgem a partir das leituras efetuadas: a importância da narrativa de “O burrinho pedrês” na história de Guimarães Rosa como escritor. Por que ela é considerada seu primeiro livro de sucesso de crítica?

Esta parte do estudo se presta à discussão da obra “O burrinho pedrês” como pórtico do livro *Sagarana* e da constatação da existência de elementos apontados em seu projeto de escrita. Trata dos aspectos estruturais, estéticos e temáticos sobre os quais a narrativa é construída e que deixam entrever o caráter inaugural e experimental da obra.

Neste capítulo ainda se investiga a narrativa sob os aspectos de sua estruturação em encaixes e digressões, como proposto por Todorov (2003) e as expressões fantásticas que delas se apreendem. Essas “subestórias”, como Rosa as chama, apresentam conexões com o enredo principal, e funcionam num universo microcosmo dentro de um macrocosmo.

Em “O burrinho pedrês” encontraremos, pelo menos, sete exemplos dessas histórias. Algumas delas serão analisadas individualmente em suas particularidades narrativas. A aproximação com o maravilhoso (PROPP, 1984) e uma possível leitura da narrativa também são aspectos contemplados.

3.1 Da gênese: um tiquinho do burrinho e seu enredo

A narrativa “O burrinho pedrês” compõe a abertura do livro de estreia de Guimarães Rosa no mundo das letras e torna-se uma revelação na literatura brasileira na terceira década do século XX.

Antes de *Sagarana* ser publicado em 1946, a estória do burrinho passou, como todos os textos do escritor, por muitas correções, uma delas foi realizada quando Rosa vivia em Hamburgo, Alemanha, durante os momentos dramáticos que antecederam e marcaram a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Entre o cair de bombas, em momentos de quase clausuro, além de manter um diário, também trabalhava na correção de contos. No excerto a seguir, vemos uma anotação feita por ele:

30 de maio (5.^a Feira) – 12 horas e 20. Estou trabalhando, corrigindo o último trecho do “O burrinho pedrês”. Mugiram as sirenes. Alarme! 10 minutos para 1 hora – (três) quatro estampidos surdos, subterrâneos. Bombas? Mais bombas, perto, sempre mais perto... – 1 hora e 10 (da noite)... Estava na cama, lendo “Os 4 Cavaleiros do Apocalipse” [...] (COSTA, 2006, p. 17).

Como já apresentado no primeiro capítulo, a narrativa de “O burrinho pedrês”, inicialmente, quando a obra se denominava *Sezão*, e depois *Contos*, e era constituída de doze narrativas, ocupava a oitava posição na sequência das estórias. Foi apenas no lançamento da obra sob o nome *Sagarana* que a narrativa do burrinho passou a ser o texto póstico da obra. De acordo com Sonia Lima van Dijck Lima, em “Documentos da Gênese de *Sagarana*” (2010), o fato se deu em razão da necessidade de generalizar o título e obter uma interligação mais apropriada das narrativas, por meio de temas. Toma-se como ponto de referência o mundo dos vaqueiros no sertão de Minas Gerais.

No entanto, outras razões podem ter colocado a narrativa na abertura da obra, como o próprio escritor declara em carta de 11.02.1964 enviada a sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís. A carta refere-se à estória do burrinho, esclarece a gênese do conto e também insinua as qualidades de uma boa tradução:

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 cedidas, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do 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 (ROSA apud VAZ, 2012, p. 47).

Ora, o aspecto mais observável na estória do burrinho é justamente o especial uso das palavras, que está longe do comum, que dá luz e graça à narrativa. Vê-se que os principais quesitos do projeto de escrita de Rosa foram contemplados na criação da estória do burrinho, o que lhe concede mais uma razão para obter a posição de destaque.

Em entrevista cedida a Pedro Block (1963), Rosa aponta mais uma característica da narrativa, quando afirma que não quer facilidades, por isso *Sagarana* inicia-se com “o conto mais difícil”, referindo-se à estória do burrinho. Seria essa mais uma razão para a narrativa ter sido escolhida para compor a abertura da obra?

Considerada por críticos conceituados como uma obra-prima do escritor, a narrativa é alvo de muitos elogios. José Quintão de Oliveira, em seu trabalho, *Sete-de-Ouros e o bestiário rosiano* (2008), traz as observações de alguns desses críticos. Álvaro Lins, um dos primeiros críticos do trabalho de Rosa, assevera: “História de um bicho, aliás, é a novela de minha preferência neste livro..., e que parece uma obra-prima!”. Antonio Candido a encara como preferida e a define como uma das que pode inscrever o nome do autor na “linha dos nossos grandes escritores”. Paulo Duarte a considera “um dos mais esplêndidos capítulos de *Sagarana*”. O português Óscar Lopes “álbum da pecuária brasílica... valeria já um museu animalista” e Oscar Mendes avalia:

Com o simples tema de viagem de ida e volta dum burro já aposentado, acompanhando uma boiada, o autor nos dá uma descrição vivíssima dessa viagem, uma individualização colorida e vigorosa dos boiadeiros, um quadro belíssimo duma enchente e além de todo o drama humano do ciúme, estragando uma alma de homem bronco e assomadiço (MENDES, apud OLIVEIRA, 2008, p. 83).

Parte desse sucesso, entretanto, se deve à inovadora atuação e importância que Sete-de-Ouros, o burrinho, apresenta na narrativa. A estudiosa Beth Brait o define como

Personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Suporte para um certo (sic) número de qualificações e funções que o distinguem como personagem principal de uma determinada narrativa (BRAIT, 1987, p. 88).

É tão importante que a figura do burrinho é revivida, a pedido de Rosa, nas histórias de seu tio Vicente:

Eu gostaria tanto que as crianças lessem os meus livros... mas é impossível isso. Você não quereria escrever um conto meu na linguagem do vovô Felício para os seus netinhos? (Rosa perguntou ao tio).

Aceitei a tarefa e, ali mesmo, no instante da lembrança, escolhemos “O burrinho pedrês” que, na versão infantil, teria o título por você sugerido, de A Última Aventura do Sete-de-Ouros (GUIMARÃES, 2006, p. 15).

A figura do animal não foi totalmente inventada pelo escritor, pois, em entrevista a Ascendino Leite, Rosa comenta da real existência do animal: “A gente tinha logo o desejo de dar-lhe um abraço” (apud LEITE, 2000, p. 55). O resgate de imagens e pessoas do passado é um procedimento constante na obra do escritor. Ele os evoca e proporciona novos detalhes, dando-lhes nova vida por meio da recriação literária.

Sob o aspecto simbólico, o título da narrativa e o nome da protagonista trazem significados que podem auxiliar a interpretação da obra. Composto por três elementos, o título provoca expectativas e reforça as ideias contidas na narrativa. O artigo definido “o” direciona o ser, aponta-o, individualiza entre outros de sua espécie. Não é qualquer burro, é um específico, é determinado. É aquele cuja história irá representar de forma análoga a experiência da vida humana, que irá presenciar e vivenciar as fraquezas e fragilidades humanas.

O substantivo “burrinho” representa o animal reconhecido por uma das suas mais fortes características: a teimosia. Assim, a escolha de sua figura não

ocorreu de maneira aleatória. Foi escolhido porque pode representar bem, de forma semelhante, a teimosia humana, mesmo que suas ações se contraponham às atitudes humanas. Ao mesmo tempo, o sufixo “inho” nesse substantivo tende a mostrar já de início a maneira como os animais serão tratados e abordados, com características avizinhas às humanas, portanto merecedores de carinho e atenção.

O adjetivo “pedrês” é uma palavra dicionarizada, com a significação léxica de “salpicado de preto e branco; carijó” (expressa a aparência do burrinho); entretanto, após conhecer a estória, pode-se atribuir outro significado a esse adjetivo: nascido da pedra, firme e forte como tal. Essa definição ratifica a teimosia humana e acrescenta a ela o caráter de impermeabilidade ao homem, que não se deixa penetrar pelo conhecimento adquirido pela experiência, é duro de apreender e aprender os ensinamentos.

A preocupação com o uso das palavras é percebida, então, desde o título da narrativa. A linguagem rosiana é carregada de significados, e o texto do burrinho é um excelente material para estudá-la.

3.1.1 *Uma linguagem inovadora*

Desde as suas primeiras obras pode-se notar o trabalho de Rosa com os recursos poéticos, o que significa que falar da obra de Guimarães Rosa é falar essencialmente da sua linguagem. O impacto da novidade, a marca individual de seu estilo e o desafio da sua forma linguística são elementos que não podem deixar de ser notados, quando se propõe a estudá-lo, pois o foco de sua originalidade não são os temas de suas estórias, mas a linguagem.

Assim, a leitura de seus textos não pode ser “rasa”, sem compromisso com a linguagem, ou proposições análogas. Ela necessita de aprofundamento, de reflexão, pois a interpretação atenta e sensível pode levar a inúmeros caminhos.

É em *Sagarana* que o tratamento com a linguagem começa a ser aprimorado, e é nesse contexto que se insere a história de “O burrinho pedrês”. Na obra destacam-se formas criativas, os neologismos: elaborados a partir de

derivações prefixais, sufixais e parassintéticas (desfeliz, saudadear, avoamento...); abreviações (estranja, corgo...); composição de aglutinação (santiamén – santo amém; nomopadrofilhospritosantamêin – em nome do pai, do filho e do espírito santo amém, que sugere a rapidez com que se faz o sinal da cruz...) e de justaposição (homem-do-pau-comprido-com-omarimbondo-na-ponta – homem que guia os bois e leva o ferrão).

Outros recursos também aparecem com abundância, os arcaísmos (riba – em cima; banda – de lado; vigiar – olhar, amostrar...), aliteração e assonância (“Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...”).

Pelo menos três figuras sobressaem: a metáfora, o anacoluto e a silepse. A metáfora é usada de forma criativa, por exemplo: “estou com ovo depois da dúzia” – para dizer que está sobrando; “aproveitava para encher, mais um trecho, a infinda linguíça da vida” – para indicar que ia levando a vida de qualquer jeito.

Também o anacoluto, isto é, a frase quebrada, na qual a palavra ou a locução, apresentada inicialmente, segue numa construção oracional sem a esta integrar-se, tem uma função, é utilizada como uma forma de surpreender o leitor: “Que há? O senhor sabe que, *a mim*, eu gosto de estimar e respeitar os meus amigos, e grande principalmente, as suas famílias excelentíssimas...” (2001, p. 76). A figura de linguagem silepse é empregada com finalidade semelhante, pois expressa concordância com a ideia, mas não com o termo expresso: “Eu acho que *a boiada* vai bem, seêo Major. *Não vão* dar muito trabalho, porque estão bem gordos” (observa-se o uso do coletivo com o verbo no plural) (2001, p. 47). Essa quebra na estrutura sintática rompe com a linearidade da leitura, e o leitor, que aguardava uma continuidade no fluxo de pensamento, é surpreendido pela descontinuidade.

Ainda, encontra-se em seus textos a musicalidade, o que o escritor chama de “plumagem” e “canto” das palavras, cujo papel é enfatizar os aspectos auditivos (canto) e visuais (plumagem), fazendo com que as palavras funcionem como notas em uma partitura que promovem uma verdadeira orquestração.

Trata-se de frase importante – como todas as que iniciam as novelas: porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas emotivos, e o tom dominante, com seus subtons. Por isto mesmo, têm de ser vertidas com “agulha fina”, com o mais sutil cuidado. Não dão (essas frases iniciais) margens para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso (ROSA, 2003a, p. 243 da carta de 09.02.1965 a Meyer Clason).

Em carta enviada à sua correspondente inglesa (em 11.12.1963), Rosa revela que os adjetivos utilizados para a descrição física de parte da boiada foram usados por ele com a finalidade de incrementar o tal “canto e plumagem” nas palavras:

NOTA – 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 apenas, no texto, só como “substância plástica”, para enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sono 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 bem como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoante, idênticas, iniciais, ou rimando (ROSA apud BENEDETTI, 2008, p. 19).

O trecho a que se refere Rosa, no texto original, foi escrito em prosa, mas Benedetti, para ilustrar a questão do ritmo, transformou-o em uma estrofe, configurando, então, a mistura de poesia e prosa, técnica comumente usada por Rosa nessa narrativa:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios,
 Combucos, cubetos, lobunos, lombardos,
 Caldeiros, cambraias, chamurros, churriados,
 Corombos, cornetos, bocalvo, borralhos,
 Chumbados, chitados, vareiros, silveiros...
 E os tocos da testa do mocho macheado,
 E as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 2001, p. 50).

Nota-se, também, a presença de rimas formando conjuntos curiosos de palavras: “por anos e amos”; “boi sanga sapiranga”; “veio apropinquando, brando; “suspiro de vaca não arranca estaca”; e o emprego de onomatopeias: “Tchou! Tchou!Tchou!”, a boiada entrando num beco; “Prrr-tic-tic-tic”.

Sua criatividade parecia não ter limites. Às vezes, inventava palavras com base em algo da realidade, para imprimir nelas um tom de verdadeiro, palpável; às

vezes, o leitor tem a impressão de que a palavra é inventada, quando ela realmente existe, pois ele acrescentou a ela uma nova informação.

Óscar Lopes, em seu artigo “Novos mundos” (1982), alega que a dificuldade que sentimos de compreender a obra de Guimarães ocorre por dois motivos: “o internamento num mundo para nós quase inédito de fauna, flora, utensilagem, instituições”, e “nossa própria deformação escolar por uma gramática e uma retórica que ignoram muitas as possibilidades expressivas da linguagem oral” (LOPES, 1982, p. xxxiv).

Poliglota e autodidata na aprendizagem das línguas, Rosa mostrava uma grande intimidade, mantinha uma relação especial, principalmente com a língua materna. Por isso, ele não reproduziu a fala mineira, simplesmente criou uma nova. Lopes assim define esse processo:

E não requereria grande engenho nem saber lingüístico para mostrar que as mais características “inovações” deste prosador caminham, organicamente, no sentido da evolução mais espontaneamente criadora da língua portuguesa, sobretudo na sua variante idiomática brasileira [...] (LOPES, 1982, p. xxxiv).

A narrativa de “O burrinho pedrês” traz em seu bojo essas marcas, e a sua interpretação, à maneira Guimarães, depende do contato mais consistente com a Língua Portuguesa. É a linguagem, a porta de entrada para o universo de Rosa, e procurar compreendê-la é o único caminho para a aproximação com os seus textos.

3.2 O hibridismo no burrinho

Até este ponto do trabalho observa-se que o projeto de escrita de Rosa tem no uso de uma linguagem inovadora uma característica marcante dentro de sua obra. A sua maneira peculiar de trabalhar as palavras e os seus significados, conferindo-lhes uma complexidade e individualidade única, é marca contundente do escritor.

No entanto, outro fator é também responsável pelo tom inovador da narrativa: o seu caráter híbrido.

Nossas reflexões são aqui balizadas pelas proposições do teórico Stephen J. Ball (1998), a respeito de hibridismo. Tais proposições são debatidas no artigo “Política de currículo: recontextualizações e hibridismo”, professora da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no qual a docente discute o hibridismo nas políticas de currículo escolar. Para a professora, o hibridismo configura-se a partir “da ideia de uma mistura de lógicas globais, locais e distantes, sempre recontextualizadas [...]” (LOPES, 2005, p. 56).

Portanto, o hibridismo é um processo que procura entender as nuances e variações locais, sejam elas na política ou na linguagem. A incorporação da categoria hibridismo implica entender com profundidade os mecanismos não só internos, mas também culturais, nos quais os objetos de comparação estejam expostos.

Logo, a hibridização na estória do burrinho pode ser vista sob várias nuances na linguagem. Inicialmente, podemos citar o processo de estruturação das palavras, no qual há uma mistura de elementos mórficos, de origem idiomática diferente, os quais são a base muitas vezes para o escritor criar seus neologismos.

O caráter híbrido na narrativa também pode ser percebido na mistura dos gêneros e subgêneros. A narrativa se propõe a ser um conto, quando logo no início utiliza, de maneira subversiva, a forma mágica dos contos maravilhosos “**Era um...** burrinho”. No entanto, ao se observar o enredo da estória, notam-se traços do gênero novela. Afinal, é um conto, é uma novela, é uma parábola, ou um conto de exemplo? (CASCUDO, 1984), Ou pode ser tudo isso misturado?

Nelly Novaes Coelho, em seu trabalho, *Guimarães Rosa: dois estudos* (1975), comenta sobre esse aspecto ao analisar o enredo da estória do burrinho:

Aliás, um aspecto importante a salientar quanto à estrutura narrativa rosiana, é a quase impossibilidade de se lhe definir a forma literária. Contos? Novelas? Romances? As linhas nítidas de cada forma dificilmente podem ser determinadas em Guimarães. Daí ele mesmo haver chamado suas estórias de *Corpo de Baile*: romances-poema; e também a crítica já ter classificado seus livros como “rapsódia”, “sinfonia”, “protofonia”, poema-em-prosa”, “prosa poética” etc. (COELHO, 1975, p. 32-33).

Ainda, pode-se estreitar a presença desse caráter híbrido na narrativa. O hibridismo consolida-se em transformação (que atinge a sociedade) na linguagem de

Rosa, quando há a fusão entre a escrita do *homo sapiens* (visão racional) e o *homo ludens* (que utiliza a palavra lúdica, a que não filtra as emoções, ou os pensamentos espontâneos), isto é, a linguagem do autor se confunde com a da personagem, provocando um novo ponto de vista em relação ao foco narrativo. Nelly Novaes Coelho justifica o aspecto social dessa fusão:

[...] e veremos que, ao contrário do individualismo destes narradores “de 30”, que tiveram a intenção pragmática de darem testemunho pessoal de uma crise humano-social ou de denunciarem uma engrenagem sócio-econômica injusta e dramática que precisava ser conhecida por outros homens, o narrador rosiano assume o ato de narrar como um gesto coletivo de fraternal comunicação humana. Ele vem contar coisas da espantosa/natural aventura humana no mundo, e principalmente para desvendar o pacto mágico que existe entre homem e sertão (= o mundo natural a ainda livre da ação disciplinadora da civilização). Não vem para denunciar desventuras, mas para permitir a todos que participem da experiência vital narrada, – seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade) (COELHO, 1975, p. 17-18).

Igualmente, é relevante citar o hibridismo quando se colocam em pauta a tradicional maneira de narrar dos romances de 30 e a revolucionária maneira, portadora de técnicas narrativas inusitadas, na obra de Rosa, que propaga uma mudança na definição do que vem a ser regionalismo.

Há uma mescla de registro que alterna, nas histórias de rosianas, a presença de uma precisão documental com uma despreocupação documental de situar, rigorosamente, o espaço e o tempo na narrativa. A imprecisão prenuncia a fusão mundo real (regionalismo tradicional) e o mundo mágico (nova narrativa). Ela pode ser constatada logo no início da história: “... vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão” (2001, p. 29).

Finalmente, podemos acrescentar que o hibridismo se estende a patamares além do nacional, quando Rosa alia o novo às formas antigas, milenares, tema exposto no próximo tópico.

3.2.1 Ainda se contam histórias como antigamente: a narrativa artesanal e o burrinho pedrês

Além de explorar os aspectos culturais, recorrendo a um regionalismo com vestes de universalismo, trazido pela utilização de provérbios, frases feitas e ditos

populares e de reflexões filosóficas pertinentes à humanidade, o texto “O burrinho pedrês” ainda bebe de outra fonte: a europeia.

O plano de elaboração desenhado nessa narrativa aponta um narrador que apresenta traços marcantes do narrador tradicional, o que proporciona a alusão a um grande intelectual que se debruçou e se questionou sobre a arte de narrar: Walter Benjamin, um famoso pensador da arte do XIX.

Várias são as questões abordadas em seus apontamentos, mas, entre outras, a experiência e as maneiras de compartilhá-las passam pelo menos em dois ensaios a que tivemos acesso: “Experiência e pobreza”, e “O narrador”. É neste último que Benjamin apresenta mais argumentos para comprovar sua afirmação acerca do destino do narrador e da narrativa tradicional, cuja primordial função é estar a serviço da transmissão das experiências vividas e do conhecimento para as gerações posteriores:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais freqüente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Depois de ler Benjamin, não pudemos deixar de constatar a presença desse narrador em vários textos daquele que consideramos um dos maiores contadores de história da vida literária brasileira: João Guimarães Rosa. Já na primeira estória do seu primeiro livro de contos *Sagarana*, consagrado pela crítica como uma de suas melhores obras, é possível perceber uma tendência do escritor em recorrer às fontes artesanais para compor os seus textos.

Para Benjamin, havia dois tipos de narradores orais: os que trariam o material para ser narrado de lugares distantes, longínquos, que retratariam os antigos marinheiros comerciantes; e os narradores orais que haviam permanecido em sua terra, que possuíam o saber tradicional, sendo representados pelo camponês sedentário, conhecedor da cultura e tradições de seu povo. É da junção desses dois tipos de narradores que tinham muitas histórias para contar que, segundo Benjamin, nasce a figura do narrador tradicional.

A história de vida de Guimarães Rosa permite-nos afirmar que o escritor acumula o perfil dos dois tipos de narradores citados por Benjamin: o viajante e o sedentário.

Guimarães Rosa nasceu em uma cidade interiorana (Cordisburgo-MG) de um grande território rico em diversidades. Em sua infância manteve contato com todos os tipos de pessoas da região em que vivia. Por morar defronte à ferrovia, cresceu observando os embarques de gado e ouvindo histórias variadas dos diversos frequentadores da venda do seu Fulô que se estabelecia em frente à sua casa.

As pessoas e os casos serviram como material inspirador para a criação de suas histórias, como ele mesmo revela quando fala de sua infância:

[...] Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar-me no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas (ROSA apud COSTA, 2006, p. 22).

De acordo com o depoimento de Manuelzão, a maioria dos personagens do livro *Manuel e Miguilin* representava pessoas que conviveram com Rosa em uma viagem feita pelo sertão de Minas em 1952, da qual Manuelzão era o chefe da comitiva. Joana Xaviel, Chico Braaloz, Francisco Moreira, o velho Camilo, entre outros, são, na verdade, personagens inspiradas em alguns habitantes daquela região.

No caso de “O burrinho pedrês”, a história é inspirada em fatos reais: a morte de gados e vaqueiros em virtude da enchente de um rio ocorrida em Minas. Até a fauna, a flora e a geografia do sertão mineiro são motes de inspiração, conforme o próprio autor revela nesses trechos de uma entrevista dada a *Revista Cruzeiro* em 1967:

Uma vez eu passava por uma estrada no interior e reconheci o caminho. Não sabia de onde, mas o estava reconhecendo. Junto a uma palmeira descobri: eu havia descrito a estrada de *Sagarana*, veja só.

Uma noite eu vinha com uma boiada pela estrada. Caiu o sol e os animais começaram a dormir. Descobri muita coisa com eles. Anotei tudo (ROSA apud COSTA, 2006, p. 84).

Acumulou experiências narrativas por circular pelo seu país e por outros. Forma-se em medicina e vai clinicar no interior de Minas, aproximando-se da cultura regional. Em 1932, ano da Revolução, se alista como médico voluntário da Força Pública, e a partir daí exerce vários cargos públicos (cônsul, membro de embaixadas, Chefe de gabinete) que o levam a circular e a ter contato com pessoas diferentes de seu país e de outros países do mundo.

Tornou-se, assim, um profundo conhecedor da cultura, costumes e principalmente da linguagem de seu país e de outros. O fato de ser poliglota, por força do trabalho e interesse pessoal, lhe permitia brincar uma construção peculiar de seus textos, por meio de criações, inovações, experiências e jogos com as palavras.

Na história do burrinho pedrês, há um largo uso de neologismos. Rosa conhecia as intrincadas estruturações e formações gramaticais de inúmeras línguas, como já visto, e dessa forma criava um universo novo de palavras, misturando elementos mórficos de diversas origens ou criando novas combinações entre os radicais e afixos da própria língua materna.

Em compilação feita no texto “O burrinho pedrês”, encontramos ainda por volta de vinte neologismos, tais como: barbeludo, estralejando, desfeliz, apropiquando, burricote, socornando, desdebuxados, incomovível, sobreaguada, gatimanha, mat’otagem, inclusive o próprio nome da obra *Sagarana*.

Tipos tradicionais de região de Minas, como vaqueiros, comerciantes, fazendeiros, pessoas comuns, figuras como ciganos, orientais e estrangeiros em geral povoam suas histórias. Em Rosa, as histórias são trançadas, entrelaçadas com as raízes populares, e todos os tipos de estratos sociais circularam em seu mundo, deixando marcas na vida, mente e memória de um escritor que soube reconhecer e retratar em seus escritos os valores, a cultura e os costumes do povo do interior do Brasil.

Em “O burrinho pedrês” as ações de ciganos (e a sua reputação), a lida e a vida dos vaqueiros e a presença do fazendeiro são exploradas para se contar o resultado de uma tragédia (em outras histórias de *Sagarana*, vaqueiros e fazendeiros tornam a se encontrar...), mas outros tipos também permeiam a obra de

Rosa. São os representantes da lei, capitão e majores, soldados (Major Saulo na estória do burrinho, major Anacleto do Salathiel, Cassiano Gomes, ex-soldado em o Duelo); são os estrangeiros (Ramiro, o espanhol no Salathiel...); e até cangaceiros. Assim, o narrador-viajante e o narrador-local surgem na estória do burrinho, nas figuras dos contadores da mininarrativas.

Em Rosa, as narrativas estão calcadas na tradição oral. Ao lermos sua obra (de *Magma* à *Ave Palavra*), vemos o retrato dos costumes e tradições, que refletem a forma de certas pessoas do local. Elementos depreendidos da oralidade, que Benjamin considera essenciais dentro de uma narrativa tradicional, pontuam praticamente todas as histórias que compõem sua obra.

Na estória do burrinho, segundo nosso levantamento, há cerca de vinte e nove frases que retratam ditados, provérbios, conselhos e frases feitas:

“...quem é visto é lembrado” (p. 35).

“...quem tem inimigo não dorme” (p. 44).

“...para bezerro mal desmamado, cauda de vaca é maminha...” (p. 62).

“...para córrego cheio mais vale homem muito ébrio em cima de um burro muito lúcido...” (p. 93).

Ao transmitir uma história, reflete Benjamin, o narrador faz escolhas e deixa algo de pessoal nelas. Ele as molda com a intenção de prender a atenção do ouvinte. Não há aí a preocupação com o fato em si, mas sim em como transmitir os ensinamentos que nela deverão permanecer. Os narradores-vaqueiros de “O burrinho pedrês” agem dessa forma. Suas histórias são acompanhadas por comentários que extrapolam a sequência do enredo.

Além da marca do narrador, é preciso que a narrativa seja confiável, e a morte é um dos preceitos da autoridade para contar. Benjamin usa dos pensamentos de Paul Valery para delinear o perfil das narrativas artesanais:

É como se o desaparecimento da idéia de eternidade coincidissem com a crescente aversão ao trabalho prolongado e ainda [...] e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (VALERY apud BENJAMIN, 2012, p. 223).

A morte, segundo Benjamin, é vista como o momento que mais enaltece o homem, pois dá ao moribundo a autoridade por estar no limiar da experiência entre

a vida e a morte. É ela que permite ao homem a reflexão sobre o eterno. A autoridade provém das marcas de uma vida desfrutada e, assim, cheia de conhecimentos transmissíveis, pois as histórias são feitas da sabedoria do homem, adquirida em sua existência, e é no momento da morte que esse saber se evidencia.

Em Guimarães Rosa, a morte ronda as histórias, assim como “a abelha o faz com o mel”. Em *Sagarana*, ela é mote para praticamente todos os contos: na estória do burrinho – a morte dos vaqueiros; em “Sarapalha” – a morte de Luiza gera a morte de um dos primos; em “O duelo” – uma morte é a razão de uma perseguição por todo o conto; em “Corpo fechado”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Conversa de bois” – a morte é o desfecho da história e funciona aí como reparação, expurgação dos pecados.

Na narrativa de “O burrinho pedrês” a morte é o mote do enredo da história principal (a morte de vaqueiros e seus cavalos). É por meio dela que o protagonista é levado aos píncaros do heroísmo. Sete-de-Ouros só é reconhecido como herói quando salva a si e a dois vaqueiros da morte (adquirindo aí autoridade). Nas mini-histórias, a morte permeia também os enredos, tendo destaque a morte do zebu Calundú, que o redime do seu “erro” (matar o menino Vadico), e a morte (ou desaparecimento) misteriosa do menino pretinho, que pode conduzi-lo a outro estágio de vida na narrativa, leva-o à categoria de mito.

O homem de hoje não tem tempo nem paciência, tudo tem que ser rápido, mas os narradores da estória do burrinho se comportam como os de antigamente. Neles não há pressa. O contar para eles segue um ritual de preparação, chegando, às vezes, na criação de uma mini-história, para preparar o leitor para a história de apoteose, como analisado na história do boi Calundú, de forma detalhada no tópico “O enredo e as narrativas de encaixe” deste trabalho.

A narrativa tradicional quer mais tempo com o ouvinte, quer ser absorvida lentamente, para viver mais nele, para ser lembrada e repetida e exercer a sua essencial função de transmissibilidade, isto é, a sua capacidade de retirar da experiência própria o material para a narrativa e passar adiante o que se sabe. João Manico, por exemplo, se irrita com os companheiros que querem que ele recont

uma história. Em volta dele, eles saboreiam cada palavra, cada episódio da história, participando ativamente, fazendo comentários, questionando o narrador-vaqueiro.

De acordo com Benjamin, essas histórias eram contadas, geralmente, enquanto se tecia ou se realizava algum trabalho artesanal, de um jeito quase inconsciente e espontâneo. À medida que se aprofundavam no trabalho ritmado, os ouvidos se liberavam, os pensamentos divagavam e a narrativa então era mais bem assimilada. De maneira semelhante ao ofício do artesão, o narrador transmitia os conhecimentos adquiridos da experiência por meio do resultado de seu trabalho, isto é, de suas histórias. Daí a ideia de “artesanal”.

As estórias contadas pelos narradores e personagens de Rosa parecem que foram feitas para se contar assim, de maneira leve, durante ou entre os intervalos de um dia de trabalho. É o que acontece em “O burrinho pedrês”, em que as mini-histórias são contadas durante um dia de trabalho dos vaqueiros. Às vezes reunindo dois; outras, seguindo a tradição, numa roda de contação com vários vaqueiros em volta do narrador (mesmo que montados em seus cavalos):

[...] Eu conto. Conto, mas é a derradeira vez. Depois, não quero mais que ninguém venha falar nisso comigo!...

O grupo se uniu mais, todos querendo emparelhar com João Manico. Os cavalos se entrepisavam os cascos.

– E então, Manicão?

– Só conto porque é meu compadre Sebastião quem está pedindo, mas não é para vocês fazerem teatrinho aqui, numa hora destas... E vão desembolando para lá, que eu acabo tendo de sujar algum, na hora d’eu cuspir! (ROSA, 2003a, p. 81).

Na narrativa tradicional, não há necessidade de explicações, os fatos são construídos dentro de uma história, de forma que o ouvinte ou leitor tenha liberdade para interpretar, o que faz que ele tenha também vontade de recontá-la, a seu modo, com as suas marcas, mas de maneira que respeite o fio condutor que traz o conselho, os ensinamentos e os germens da transmissão. Há a necessidade de que o conhecimento seja reproduzido e, para que isso aconteça, os dois sujeitos envolvidos precisam lançar mão da memória. Ela é o ponto de cruzamento comum, “é o fio invisível entre as histórias” (a primeira e as recontadas pelos outros narradores que se seguirão).

Em Guimarães Rosa, seus romances, contos, casos, em sua maioria estão vinculados à realidade, seja na origem da estória (de jornal, contada por alguém, na memória coletiva), na geografia (usa descrição de espaços reais, usa as rotas reais dos vaqueiros), seja na construção de personagens (pessoas reais que conheceu Manuelzão, Seu Fulô). A realidade mistura-se com a imaginação.

Para Benjamin, o verdadeiro narrador é aquele do conto de fadas. O responsável por criar uma narrativa, cujo início é marcado pela expressão espaço-temporal “Era uma vez...”. O próximo tópico dedica a esse tipo de narrativa, o seu conteúdo, dado que a introdução da estória do burrinho retoma o narrador preconizado pelo teórico.

3.2.2 *Era uma e outra vez, um burrinho pedrês: o maravilhoso*

Outro aspecto dessa narrativa que também dialoga com o mundo literário europeu encontra-se na estrutura do texto que nos remete aos contos maravilhosos.

O texto inicia-se com a habitual forma empregada nos contos de cunho maravilhoso: “Era uma vez...” forma espaço temporal que localiza a narrativa em um mundo sobrenatural. Em um mundo imaginário, da fantasia, onde tudo acontece repentinamente, onde o tempo e lugar são apenas cenários de uma fantástica história que será relatada por um narrador que se afasta espacial e temporalmente e nos conta as peripécias vividas pelos personagens.

No subgênero da fantasia, os seres fantásticos, incomuns, desempenham ações/papéis que não são passíveis de explicação. Existem e pronto. Entretanto, para se abordar o maravilhoso, há que se defrontar com a questão do fantástico, pois os dois estão ligados na origem, em seus sentidos primeiros e primordiais.

A palavra “fantástico” vem do grego “*pnhantastikos*” e do latim “*phantasticus*”, que significa extraordinário, fabuloso, “que só existe na fantasia, imaginário...; Extraordinário, fabuloso...; Diz-se de gênero literário e cinematográfico que mostra fatos irreais e fantásticos como se fossem comuns e cotidianos, realismo mágico, realismo fantástico” (BECHARA, 2011, p. 630).

O fantástico foi estudado por muitos pesquisadores e, para fins do presente trabalho, optamos pelos apontamentos de Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução a literatura fantástica* (2008), pois o teórico faz uma abordagem completa e detalhada dos aspectos formais da literatura fantástica, ao mesmo tempo em que a diferencia dos aspectos do maravilhoso.

Todorov elege três fatores como indícios da presença do fantástico em uma obra: o primeiro deles refere-se ao que ele denomina “hesitação”. A hesitação ocorre quando uma incerteza permeia o desenrolar dos fatos dentro do enredo. Ela é provocada no leitor como reflexo de um jogo articulado, pela fala do narrador. Em segunda instância, ele coloca a necessidade de uma atitude que não aceite uma leitura alegórica ou poética da obra. E, por fim, a hesitação deve ser vivenciada pelo leitor e por alguma personagem da obra.

A hesitação pode estar fora (leitor/ouvinte) ou dentro (narrador e personagens). Para Todorov, há narrativas que contêm elementos sobrenaturais, sem que o leitor jamais se interrogue sobre a sua natureza. Ao analisar a história “Le Diable amoureux” (1960), de Cazzote, o teórico fala da hesitação ao comentar a atitude Alvare, personagem da história:

Assim, Alvare hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é de fato realidade (neste caso, as Sífides existem) ou então se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de um sonho... A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? (TODOROV, 2008, p. 30).

O surgimento do sobrenatural não garante ao texto a classificação de fantástico, mas a forma como ele aparece, sim.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

O fantástico ocorre nesta incerteza... O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico (TODOROV, 2008, p. 30-31).

Voltando à estória do burrinho, quando se adota o ponto de vista dos ouvintes-vaqueiros, não se percebe que eles reconhecem na história alguma percepção alegórica ou poética, pelo contrário, eles creem, duvidam, hesitam, veem como reais e misteriosas as histórias contadas.

É a partir dessa perspectiva que Todorov aponta a diferença entre o fantástico e o maravilhoso, gêneros próximos que detêm semelhanças: “De uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (2008, p. 32). Enquanto o fantástico gera a hesitação, o maravilhoso se apresenta de maneira a aceitar o insólito, a tratá-lo como ocorrência natural. No maravilhoso, o sobrenatural não provoca qualquer reação, seja nas personagens ou no narrador, a sua presença não é questionada, é tratada de forma natural.

Irlmar Chiamp (2008) apresenta outra diferenciação entre o maravilhoso e o fantástico. De acordo com a estudiosa, o fantástico descrito em Todorov, carrega

[...] a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado (CHIAMPI, 2008, p. 57).

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos (CHIAMPI, 2008, p. 59).

No maravilhoso, o insólito deixa o seu lado desconhecido e incorpora no real, não causa dúvidas no universo dos sentidos, não depende da “atividade de deciframento do leitor”.

Ora, essa definição de texto condiz com as características de um conto de fadas, e tanto Todorov quanto Irlmar Chiampi apontam-no como um perfeito exemplo da forma discursiva do maravilhoso.

Após esses breves comentários a respeito dos dois gêneros (pois a discussão sobre eles é bem controversa), podemos voltar à análise da estória do burrinho. O que afinal essa narrativa manteve de ligação com tais gêneros? Esta parte da pesquisa se detém a discutir algumas relações possíveis.

Não há uma única referência sobre o conto de fadas na estória do burrinho; encontramos, além da expressão espaço-temporal “Era um...”, outras: “Era uma vez, era outra vez”, “pezinho de Borracheira”. A escolha de um animal como protagonista e a busca pela humanização dos animais em geral apontam para uma referência às fábulas.

No início da estória do burrinho, quando o narrador está ambientando o leitor no tempo e no espaço, ele emprega a expressão “Como outro não existiu igual e não pode haver igual” (2001, p. 29). A frase é uma prerrogativa que convida o leitor a viajar pelo mundo da imaginação. Se não existiu e não há outro igual, só pode estar na imaginação, é irreal, poderá apenas desempenhar um papel de representação, funcionar como um elemento do campo da analogia.

No entanto, aparentemente, não encontramos no relato nenhum aspecto sobrenatural diretamente ligado às ações do burrinho. Então, por que o uso dessas expressões? Para responder a essa questão, vamos nos valer da teorização de Nelly Novaes Coelho, em seu livro *O conto de fadas* (1987).

Ela afirma que os contos de fada se originam nos contos populares (orais) destinados a um público adulto e que, em razão de mudanças na estrutura econômica (Revolução Industrial), passaram a atender a um novo público que exigia maior atenção: as crianças. Após a Revolução Industrial, a criança é percebida com um novo olhar, e, portanto, investir em sua educação, prepará-la para o mundo – capitalista – fez-se necessário. É nesse contexto que surge também a Literatura Infantil.

Portanto, adequaram-se os contos de fada (que antes apresentavam conotações sexuais e de violência) para auxiliar as crianças a compreender os problemas do mundo e o alcance dos limites delas. As versões das histórias antes para adultos são “suavizadas” pelos irmãos Grimm e Perrault para chegarem ao mundo infantil.

Nesse re(contar), as histórias originadas dos clássicos para adultos assumem as características do gênero maravilhoso. É esse caráter didático/pedagógico que encontramos na narrativa de “O burrinho pedrês”. Como o conto de fadas, a estória quer transmitir ensinamentos.

Werner, em sua obra *Da fera à loira* (1999), destaca os seguintes aspectos:

A dimensão do maravilhoso cria um imenso teatro de possibilidades nas histórias: tudo pode acontecer. Essa ausência mesmo de fronteiras serve ao propósito moral dos contos, que é precisamente ensinar onde se encontram os limites. O sonhar proporciona prazer por si mesmo, mas também representa uma dimensão prática da imaginação, um aspecto da faculdade do raciocínio, e pode abrir possibilidades sociais e públicas (WERNER, 1999, p. 18).

Entretanto, podemos aproximar ainda mais a narrativa de “O burrinho pedrês” dos elementos do maravilhoso, valendo-se dos apontamentos de Wladimir Propp em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1983).

Nessa obra, Propp faz uma análise dos contos, destacando as particularidades de sua forma. Após comparar e analisar como eram distribuídos os motivos em vários contos folclóricos russos, Propp conclui, que é comum nos contos, que diferentes personagens desempenham as mesmas funções ou as mesmas ações, e são estas que representam as partes fundamentais do conto.

Propõe, então, um estudo desse gênero com base nas funções das personagens: saber o que elas fazem é mais importante do que quem faz e como faz. A partir daí, Propp chega a quatro ideias fundamentais (1984, p. 26-28):

- os elementos que constituem um conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam as personagens e os modos como são preenchidas essas funções;
- o número das funções no conto dito maravilhoso é limitado;
- “a sequência das funções é sempre idêntica segue a mesma maneira” (p. 1984, p. 27) – essa ideia, segundo Propp, somente se aplica ao Folclore, não é uma peculiaridade de contos criados artificialmente;
- em relação à estrutura, todo conto maravilhoso pertence ao mesmo tipo.

Tendo por base essas ideias, Propp no Capítulo III da obra “Funções das personagens” delimita no conto maravilhoso as trinta e uma funções de personagens, por meio de uma descrição da essência, do conteúdo principal de cada função; e de uma definição resumida em uma palavra. Entretanto, seria desnecessária a busca pelas trinta e uma funções, uma vez que o próprio autor da tese adverte que nem todas aparecem no mesmo conto. Portanto, foram selecionadas algumas (destacadas com aspas simples) que permitem uma visão

satisfatória da organização estrutural e configuram ainda mais a ideia do maravilhoso.

Segundo Propp, os contos apresentam na primeira parte uma situação inicial que não se mostra como uma função, mas caracteriza um elemento morfológico importante, que antecede a presença das funções propriamente ditas. Nela há uma tranquilidade por meio da qual a protagonista e as personagens em geral apresentam suas histórias passadas, família, qualidades, carências, motivações e seus destinos, o espaço e o tempo em que se encontram. Ora, é justamente dessa forma que o narrador da estória do burrinho apresenta a história:

Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual (ROSA, 2001, p. 29).

O início do conto “Era um burrinho...” remete imediatamente ao início dos contos maravilhosos, é uma prerrogativa do mundo da imaginação. O narrador arrasta-nos para a área da fantasia. Assim, apesar de a estória se basear em acontecimentos reais (o afogamento de vaqueiros), o narrador nos alerta para o caráter maravilhoso que não se deve esquecer na interpretação da história. Aí está o nosso protagonista, o herói da nossa história, é em torno dele que a narrativa se construirá.

Como nas histórias da carochinha, não há um quando e onde especificados. Ele é de “Conceição do cerro ou não sei de onde no sertão”, o que pode sugerir que nem a esse mundo pertença. É o encontro do real com o imaginário.

A narrativa tem seu início com um narrador observador, aproximando o leitor da história que será relatada: apresenta o protagonista, sua descrição física, aspectos psicológicos, sua história passada, o espaço em que ele se encontra e as personagens próximas a ele.

Era decrépito mesmo à distância: no algodão bruto do pêlo – sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável – uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas (p. 29).

[...] Como os dois cavos sobre as órbitas eram bem um par de óculos puxado para a testa, Sete-de-Ouros parecia ainda mais velho. Velho e sábio; não mostrava sequer sinais de bicheira [...] (p. 31).

[...] enquanto Sete-de-Ouros voltara para a Fazenda Tampa, onde tudo era enorme e despropositado: três mil alqueires de terra, toda em pastos; e o dono, o Major Saulo, de botas e esporas, corpulento, quase um obeso, de olhos verdes, misterioso, que só com um olhar mandava um boi bravo se ir de castigo, e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal (p. 30).

Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços (p. 31).

Como primeira função das personagens, Propp destaca 'o afastamento', o qual pode designar o afastamento de uma pessoa da geração mais velha ou mais nova, e que pode ter ocorrido em contrapartida a vários motivos: para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, para a guerra, a negócios, devido à morte dos pais, para fazer uma visita, apanhar frutas, passear...

Na estória do burrinho, há o afastamento do burro, de seu lar (dependências externas da Fazenda Tampa), para a realização de um trabalho: servir de montaria na comitiva de vaqueiros que iria levar uma boiada à estação para embarque.

A segunda função, denominada 'proibição', é onde se impõe uma interdição, algo que a personagem protagonista é impedida de realizar, e que pode se apresentar por vários motivos: pode aparecer sob a forma de recomendação, pedido, ordem, conselho, sob uma nova proposta, mas pode ainda se apresentar com a chegada repentina da adversidade. Esse contratempo se enfatiza em razão de uma descrição acentuada na situação inicial sobre o bem-estar em que o burrinho se encontra e a interrupção desse conforto em virtude da proibição.

[...] O conto maravilhoso apresenta, em seguida, a chegada repentina (mesmo, se, de certo modo, preparada) da adversidade. Em vista disso, a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente [...] Este bem-estar serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir [...] (PROPP, 1984, p. 32).

A estória do burrinho apresenta-se exatamente dessa forma. Há uma situação inicial que enfatiza a tranquilidade, o sossego e a aversão passiva do burrinho ao observar os arroubos da mocidade, nos atritos ocorridos no curral onde vários bois se espremiavam. De longe o burrinho, como um expectador maduro que

não mais compactua com determinadas atitudes agressivas e sem sentido, goza da paz que o momento lhe oferece. Em razão de sua idade, com os anos lhe pesando sobre os ombros, Sete-de-Ouros precisa de isolamento, de se manter distante, como normalmente ocorre na condição de velhice. A natureza fala mais alto e a sua condição física o proíbe de desempenhar outro papel.

No entanto, na terceira função, 'a transgressão', em que a interdição é transgredida, o burrinho comete um grande erro: em vez de se manter afastado, em companhia de sua senilidade, e desfrutar de sua paz, deixa-se ser visto:

Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. O equívoco que decide o destino, e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: "quem é visto é lembrado", e o Major Saulo estava ali:

– Ara, veja, louvado tu seja! Hô-hô... Meu compadre Sete-de-Ouros está velho... mas ainda pode agüentar uma viagem, vez em quando... Arreia este burro também, Francolim! (ROSA, 2003a, p. 35).

Esse é o momento em que anuncia a entrada de um novo personagem, que segundo Propp pode ser chamado de 'antagonista do herói' (ou agressor). Temos essa personagem representada na figura de Major Saulo, dono das terras, o mandante de tudo, aquele que teima que suas ordens e desejos sejam cumpridos. É o Major que, ao descobrir que faltava montaria para os vaqueiros para a condução da boiada, avista o burrinho encostado nos pilares da varanda e ordena ao seu secretário Francolim o arreio do burrinho para conduzir mais um vaqueiro.

Dentro dessa quarta função, campo de ação do antagonista, há 'o interrogatório', em que o agressor tenta obter uma informação. Ele pode ser feito pelo antagonista, para saber o paradeiro do protagonista, ou localizar objetos preciosos... De forma transformada, o interrogatório também pode ser realizado por perguntas elaboradas pelas vítimas ao seu agressor, ou, em casos isolados, encontra-se o interrogatório feito por meio de outras pessoas...

No caso do burrinho, o interrogatório se apresenta de maneira transformada, quando o Major questiona Francolim para saber quantos animais, cavaleiros e quantas montarias estariam faltando.

A personagem antagonista recebe ‘a informação’, na quinta função. Essas informações aparecem de forma direta ou indireta. Percebe-se que elas vêm de maneira indireta pelos comentários de Francolim:

E nessa hora foi que Sete-de-Ouros se veio apropinquando, brando.

– Arreia este burro também Francolim!

– Sim senhor, seu Major. Só que o burrinho está pisado, e quase que não enxerga mais...

– Que Manuel-não-enxerga, Francolim! (ROSA, 2003a, p. 37).

A vítima, na sexta função, se depara com ‘o ardil’ de seu agressor, que tenta ludibriá-lo para se apoderar dela ou de seus bens. E Propp acrescenta: “antes de tudo, o agressor assume as feições alheias” (1984, p. 34), isto é, se transforma para agradar o outro. O Major, como não pode persuadir o animal (em razão da inviabilidade de comunicação entre eles), atua por outros meios, tenta convencer a si mesmo e a João Manico das possibilidades e vantagens de se usar o burro como montaria. Quando Manico demonstra seu desagrado pela situação, muda de tom, como meio de coagir o vaqueiro:

– Que Manuel-não-enxerga, Francolim! – e o Major Saulo parou, pensando, com um dedo, enérgico, rodante dentro do nariz; mas, sem mais, se iluminou: – São só quatro léguas: o João Manico, que é mais *leviano*, pode ir nele. Há-há... Agora, Francolim, vá-s'embora, que eu já estou com muita preguiça de você (ROSA, 2003a, p. 37-38).

– Ara viva! Está na hora, João Manico meu compadre. Você e o burrinho vão bem, porque são os dois mais velhos e mais valentes daqui... Convém mais você ir indo atrás, à toa. Deixa para ajudar na hora do embarque... E o Sete-de-Ouros é velho mas é um burro bom, de gênio... Você não sabe que um burro vale mais do que um cavalo, Manico?...

– Compadre seô Major, para se viajar o dia inteiro, em marcha de estrada, estou mesmo com o senhor. Mas, para tocar a boiada, eh, Deus me livre que eu quero um burrinho assim!...

– Mais coragem Manico, sem gemer... “Suspiro de vaca não arranca estaca!” [...] (ROSA, 2003a, p. 44).

A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo. Na descrição desse conteúdo, tem-se a sétima função de Propp, com a denominação de ‘cumplicidade’. Nela o herói se deixa persuadir em tudo pelo agressor, ou “o herói reage mecanicamente ao uso de meios mágicos ou outros [...] A proposta enganosa e a aceitação correspondente tomam uma forma particular no pacto ardiloso” [...]. Nessas circunstâncias, o acordo é obtido à força, e o inimigo se

aproveita de alguma situação difícil em que se encontra a vítima (PROPP, 1983, p. 35).

O burrinho pedrês, em primeiro momento, luta, briga para não ser arriado, porém, sem ter mais como lutar, cede, conformado com a situação, e acaba com isso cumprindo a função de ‘cumplicidade’.

Chega-se assim, de acordo com as asserções de Propp, à oitava função, que para ele é extremamente importante ‘o dano’. De acordo com o estudioso, ela é que dá movimento ao conto maravilhoso:

O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como **parte precatória** do conto maravilhoso, enquanto que o **nó da intriga** está ligado ao dano (PROPP, 1983, p. 35 – grifos do autor).

As formas do dano são extremamente variadas: o antagonista rapta uma pessoa, rouba ou tira um objeto mágico, saqueia ou destrói o que for..., rouba à luz do dia, entre outras formas apresentadas. Na estória do burrinho, o Major dá uma ordem: arriar o burro para que ele cumpra a difícil jornada, o que o afasta do lar (em essência é uma expulsão transformada), e efetua uma ‘substituição’, isto é, transforma o burrinho decrépito e sua inutilidade em uma montaria útil.

Essa função se desdobra, ou está intimamente ligada à ‘carência’ (nona função), à falta de alguma coisa a um membro da família, o protagonista deseja algo. No caso, é ao burrinho que faltam a paz, o sossego, o descanso, ao ser interrompido com a obrigação de ter que participar da comitiva que levará a boiada até a estação. É então divulgada a notícia do dano ou da carência. No caso, o dano. A preta Maria Carmélia leva aos ouvidos dos outros o decreto do Major Saulo: o burrinho vai ser montado por Manico. A ordem é “mediada” por Francolim.

A décima função de Propp, ‘o herói buscador’, está ausente na estória de Rosa, pois o burrinho corresponde ao grupo de herói-vítima. Ele não partiu por vontade própria, foi mandado. Nesse último grupo, o herói começa sua viagem sem buscas, mas se defronta com uma série de aventuras. O herói deixa a casa, e está-se diante da décima primeira função.

É aqui que o trabalho criativo de Rosa se mostra mais uma vez. Nesse ponto da narrativa, o burrinho é afastado, praticamente desaparece. Há o detalhamento de ações, de descrições e dos episódios com os vaqueiros, em todos os seus aspectos, e o foco narrativo é tomado pelos vaqueiros contadores de histórias.

O herói é afastado e o enredo principal parece sofrer uma ruptura. Aventuras são narradas, mas não contam com a participação da personagem protagonista, nem se referem a ela. Por meio de uma digressão, desloca-se o foco narrativo.

Ora, nas histórias de cunho maravilhoso isso não acontece. O enredo é normalmente construído em torno das ações dos heróis. No entanto, competentemente, Rosa lança mão da técnica das *Mil e uma noites* e dá espaço às histórias dos narradores-vaqueiros, que, assim como Sherazade, usam histórias dentro de histórias para amenizar a lida diária e jogar luz sobre o mundo dos vaqueiros. Uma série de estórias é contada, que ilustra a força da natureza agindo por meio de ações sobrenaturais.

E a teimosia, a força contrária e representante das fraquezas e fragilidades humanas (representada na figura do Major, no início do conto), retratada também no título da obra, torna a demonstrar sua força no momento do ápice do conflito do protagonista.

Na ida, há conversas alegres, contação de histórias e causos, que exaltavam ou apresentavam os grandes feitos de heróis. Na volta, há apenas desentendimentos, intolerância. Os homens sem bois perdem as almas. E as estórias são como presságios da tragédia que virá.

No percurso da volta, é jogada novamente luz sobre as ações do personagem protagonista, uma vez que, na ida, o burrinho é afastado por um longo tempo do enredo para dar espaço aos narradores das miniestórias. O herói é submetido a uma 'prova' (décima segunda função), atravessar a enchente do rio. O 'doador', no caso a Natureza, que por meio das experiências vivenciadas pelo herói lhe proporciona a sabedoria, executa a sua 'primeira função': preparar o herói para receber um 'meio ou auxiliar mágico'.

O 'herói reage' (décima terceira função) diante das ações do futuro doador, embalado pela lembrança do seu paraíso particular: "No fim de tudo, tem o pátio, com os cochós, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim, e sossego..." (ROSA, 2001, p. 94). Entra em 'combate' (décima sexta função).

Supera o obstáculo imposto, mas não sem um auxílio (quase) mágico proveniente da Natureza. No meio da luta pela sobrevivência, o burrinho, além de contar com a sua sabedoria (deixa de lutar contra a maré), é agraciado com a ajuda providencial da correnteza, que o leva são e salvo a outra margem do córrego.

O córrego crispou uma sístole violenta. E ninguém pôde mais acertar o caminho... o dilúvio não dava fim... E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente...

E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza... Aí, nesse meio-tempo, três pernadas pachorrentas e um fio propício da corredeira levaram Sete-de-Ouros ao barranco de lá, e agora reduzido a margem baixa, e ele tomou a terra e foi trotando [...] (2001, p. 96).

O burrinho retorna (vigésima função, 'regresso') ao seu lugar de origem, à noite, discretamente, 'chegada incógnita' (vigésima terceira função), à fazenda. Quando Badú acorda e começa uma canção, os outros vaqueiros acordam e o recebem com toda a festividade. Acontece aí uma digressão (nos contos maravilhosos é o personagem protagonista que recebe as honras), pois ao burro cabiam as homenagens e provavelmente a figura 'do falso herói' (vigésima oitava função) cabe a Badú, mesmo este não detendo pretensões, mesmo não sendo o antagonista do burrinho. O herói não é reconhecido, continua com a mesma aparência, entretanto o seu dano foi reparado (décima nona função, 'reparação do dano'), pois ele alcançara o seu paraíso, o paraíso dos sábios burros velhos!:

Folgado, Sete-de-Ouros endireitou para a coberta. Farejou o cocho. Achou o milho. Comeu. Então, reboicou-se, com as espojadelas obrigatórias, dançando de patas no ar e esfregando as costas no chão. Comeu mais. Depois procurou um lugar qualquer, e se acomodou para dormir, entre a vaca mocha e a vaca malhada, que ruminaram, quase em bulha, na escuridão (2001, p. 97).

3.3 O enredo e as narrativas de encaixe:³ os minicontos e as expressões do fantástico

Observando-se a quantidade e o momento em que são contadas, as histórias de encaixe não podem deixar de ser analisadas de uma maneira mais detida. Longe de saturar todas as perspectivas pelas quais elas podem ser vistas, esta seção do capítulo traz discussões que engrandecem a importância dos minicontos e causos, integrando-os à narrativa central.

De maneira lúdica, às vezes, o narrador de “O burrinho pedrês” interrompe sua estória e permite que outros vaqueiros assumam o papel de um narrador substituto, que vai contando outras estórias que entrecortam o enredo principal. A esse respeito, Ângela Vaz Leão assim diz:

No conto central de Guimarães Rosa, a história central, do burrinho, é intermitente: a todo momento é interrompida por longas descrições da boiada e por episódios vividos pelos vaqueiros, como a rivalidade amorosa entre Badu e Silvino, o plano de um crime de morte, a luta de Badu com o zebu atizado por Silvino etc. (LEÃO, 1973, p. 250).

O narrador principal apresenta ao leitor o mundo do vaqueiro e a história do burrinho, e, de repente, se afasta, finge sair de cena, muda seu foco sobre a narrativa, como se estivesse ocupando o lugar do leitor e com este, estivesse desfrutando das estórias dos vaqueiros.

O narrador da estória do burrinho conta em detalhes a partida da comitiva rumo à estação de trem. Descreve os bois e suas ações na movimentação da boiada, mostra ao leitor o ritual utilizado na preparação e saída da boiada, a lida dos vaqueiros, suas manobras e canções entoadas. No meio dessa lida, a descrição feita pelo narrador principal é interrompida, ele se afasta e dá voz ao narrador substituto. O leitor então se depara com a primeira estória contada pelos vaqueiros:

³ Várias denominações foram dadas às estórias paralelas, mas uma explicação teórica mais consistente encontramos com a definição das “histórias de encaixe” de Todorov, motivo pelo qual a usaremos com maior frequência nesta parte do capítulo. Segundo Todorov (2004, p. 123-124), as histórias de encaixe são as que se cruzam com o enredo da história principal. O enredo principal é interrompido, por meio de outro, que surge para explicar a aparição de uma nova personagem. O teórico ainda comenta que essa não é a única função das narrativas de encaixe, elas podem aparecer também para argumentar (defender posições, pontos de vista e justificar atitudes). Uma nova personagem significa uma nova intriga, o que acentua a atuação das personagens que ele denomina “homens-narrativas”.

o narrador principal também conta estórias, mas elas, normalmente, servem para apresentar a personagem, reforçar a imagem que o leitor terá dela. Tem-se o exemplo da história que relata como o burrinho conseguiu a marca de ferro em forma de coração: herança deixada pelos ciganos, entretanto o relato não tem o mesmo espaço nem o requinte que as narrativas dos vaqueiros apresentam.

A primeira história de encaixe contada pelos vaqueiros envolve a vaca Fumaça que ataca vaqueiros, que por puro capricho resolvem testar a valentia da vaca. O animal, pressentindo o perigo, pois tinha cria nova sob sua proteção, fere gravemente o “desfeliz” Josias e dá um grande susto em Tote, o narrador dessa estória. O relato é interrompido nos comentários finais pela fala de outro vaqueiro, que traz o foco novamente para que o narrador central continue descrevendo as situações, os episódios ocorridos entre homens e animais e os diálogos dos vaqueiros.

Quando eu ia pular a cerca, ela ainda me alcançou, na sola dum pé: juntou com a força do pulo que eu ia dando, e eu caí, por riba do monte de achas de aroeira que estava lá... Culpa eu tive?... Má-sorte do companheiro. Era o dia dele, o meu não era!...

– Ei, vamos mudar de contar coisas tristes, que seu Major não gosta...

Major Saulo cavalga para cá, acabando de fazer a volta completa dos currais, com Zé Grande e Sebastião dos lados, e Francolim (ROSA, 2003a, p. 46-47).

Boiada controlada e caminhada organizada, chega o momento de descanso e, com ele, uma nova estória a ser contada. Dessa vez, a mini-história parece funcionar como uma preparação para apresentar uma personagem que protagonizará grandes feitos em histórias por vir.

A estória se refere ao grande boi Calundú. Há uma descrição do animal que é visto como um enorme zebu, baio da “cor de céu quando vem chuva”, que “berrava rouco, e de fazer respeito”. Imponente, parecia manso, e “que custava para se enchourçar”. Era difícil de dominar, tinha mania, não batia em gente a pé, mas corria atrás de cavaleiro, mas um dia brigou com outro zebu com o mesmo potencial dele, e o deixou quase morto.

Seria apropriado observar neste trecho como ocorre a interrupção:

[...] mas gostava de correr atrás de cavaleiro. De longe, ele já sabia que vinha algum, porque encostava um ouvido no chão, para escutar. Olha, que vamos entrar no cerradão. Tento aí, p'ra eles não se espalharem para os lados! (ROSA, 2003a, p. 52).

O foco volta rapidamente para o narrador principal, que de maneira sutil toma para si a posição de comandar a sequência da narrativa. “A boiada vai como num navio”, e, como num navio, o comando da narrativa passa de mão a mão, aos cuidados da tripulação, e sob a supervisão do comandante: o narrador principal.

De enredo curtíssimo a história apresenta ao leitor o Calundú, que será protagonista da primeira mini-história de grande importância. Há histórias contadas com vários motivos e intenções: para apresentar histórias pregressas de personagens, e com isso fazer o leitor conhecê-las melhor; para ilustrar, esclarecer; para criar maior expectativa; ou para criar uma imagem heroica. Todas elas, entretanto, enriquecem o enredo central, pois valorizam a fala local, o pensamento que circula no mundo dos vaqueiros, constroem a figura de heróis e dialogam diretamente com a tradição regional, isto é, os costumes, as superstições, os ditados, as frases feitas....

A história do boi Calundú contada pelo vaqueiro Raymundão deixa entrever a força, a coragem e a grande façanha do zebu. Com alguns arroubos poéticos, o vaqueiro-narrador conta os motivos, indica o espaço, descreve situações, usa a sabedoria popular, tudo isso sob os ouvidos atentos dos outros vaqueiros. Em geral, as vozes desses vaqueiros-ouvintes cujas vozes são percebidas nas frases que entrecortam a narrativa central, e conduzem o foco para o enredo central, ou para as mini-histórias, ou demonstram sua impaciência, ou ainda promovem a interação entre narrador e ouvinte.

Raymundão, por exemplo, protela o relato da história do Calundú, aumentando a expectativa do ouvinte (sejam eles vaqueiros ou leitores):

Que história foi? O Calundú matou alguém?

Depois. O que eu vou contar foi no Retiro... Eu tinha ido lá, buscar uma vaca de fronteira, da filha do seu Major... De noite, saiu uma lua rodoleira, que alumiava passeio de pulga no chão. Minha cachorra paqueira, que não gostava de parar sem o que fazer, ficou vagabundeando por si e pegou a acuar. Algum tatu rabo-mole por aí... – eu pensei. Fui ver... Oi, segura, siô!

Um boizão fumaça bufou na orelha do poldro de Badu [...]

A interrupção ocorre para o narrador principal descrever a cena que envolve Badu domando um boi:

- Foi nada. Conta a história, Raymundão... (novas interrupções acontecem)
- E daí?
- Espera, olha a chuva descendo o morro.
- Ei, gente olha o pé-d'água!
- Mas e depois, a onça, Raymundão? (p. 54-55-56).

A condução que o narrador-vaqueiro faz do enredo é muito bem tramada, levando da situação inicial à introdução do conflito, até a um clímax extenuante, que culmina com um desenlace que parece satisfazer os vaqueiros ouvintes, uma vez que nenhuma pergunta é feita após o término do relato, o que demonstra a competência desse narrador-vaqueiro.

– Pois então, quando fui espiar o que a minha cachorra Zeferina estava estranhando... (ROSA, 2001, p. 54).

[...] Dei mesmo numa baixada de pasto, e afundei quase no meio das vacas... E de repente eu vi que o gado estava cheio de idéia, começando um manejo esquisito. Mandeí a cachorrinha calar a boca, e então pude apreciar direito: as vacas, desinquietas, estavam se ajuntando, se amontoando num bolo, empurrando os bezeros para o meio, apertando, todas encaçando, de modo que aquilo tudo espremido, parecia uma rodeira grande, rolando e ficando cada vez mais pequena, sem parar de rodar [...] (ROSA, 2001, p. 54-55).

[...] E aí eu ouvi um miado longe, e me alembrei daquela onça preta que estava salteando estrago no gado de seu Quintilano, nas Lages, e no Sacoda-Grota. Onção de todo o tamanho... (ROSA, 2001, p. 55).

– Bom, quando ouvi o miado, fui para perto de um angico novo, por causa que eu estava sem arma de fogo, e onça não trepa em pau fino – se diz – ... e o Calundú cavacava o chão e bufava, com uma raiva tão medonha, que aí fiquei mais animado, por ele estar me protegendo, e até tive pena da pobre da oncinha!... (ROSA, 2001, p. 56).

– Mas o Calundú cada vez ia ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar doido, chamando a onça para o largo e xingando todo nome feio que tem [...] (ROSA, 2001, p. 57).

Entrecortada por episódios da narrativa central (a mini-história leva cinco páginas para ser contada), a história então atinge o clímax, o narrador eleva a expectativa do ouvinte-leitor exagerando nos aspectos e cria um clima sobrenatural que se avizinha de expressões fantásticas:

[...] Aquilo, eu fui bobeando de espiar tanto para ele, como que nunca eu tinha visto o zebu tão grandalhão assim! A corcunda ia até lá em (sic) embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começou a alumiar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito...

– Eu estou quase não acreditando mais, Raymundão...

– Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada... Mas, então que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça!... (ROSA, 2001, p. 57).

O trecho também pode ser lido por um viés de anedota, das histórias de pescador, em que o narrador exagera nos detalhes para garantir a atenção do ouvinte e despertar-lhe sentimento de inveja e admiração.

A história termina de forma abrupta, pois é interrompida para se obter informação sobre o destino da comitiva:

[...] Pois, nesse dia, a canguçu de certo que imaginou mais um tiquinho, porque ela desmanchou o dela, andando de rastro para trás um bom pedaço. Depois correu para longe, sem um miado, e foi-s'embora. Onça esperta!... (ROSA, 2001, p. 57).

Seguem, acompanhando o percurso da comitiva, outras estórias, que tratam da vida das personagens, que demonstram a maestria na arte de contar de seus narradores, repletos de ares do fantástico; ou ainda possuindo a mesma estrutura da narrativa central ao se apropriar dos moldes dos contos maravilhosos.

Raymundão, num momento mais próximo do sêo Major, conta-lhe sobre o seu primeiro embate com os bois, quando se tornou um verdadeiro vaqueiro.

Parece que essa mininarrativa despertou o gosto de ser ouvinte do Major, pois ele propõe a Raymundão:

– É bom a gente dar uma prosa pequena, enquanto se toca a boiada. E o que foi que você estava contando, Raymundão?

– Conversa boba, sêo Major... Era a respeito do Calundú...

– Zebu terrível. Matou o filho do Borges (ROSA, 2001, p. 69).

E Raymundão conta a história final de Calundú, quando, num momento impensado (pois ele demonstrou arrependimento depois), mata o filho de seu dono, o menino Vadico, que era protetor e amigo do boi. Vadico, antes de morrer, pede ao pai, Neco Borges, para não matar o animal. Calundú é enviado a outra fazenda, mas lá acaba morrendo.

Na situação inicial, reina a paz entre o menino e o boi. Vadico, menino de coração bom, não tinha inimigos e adorava bichos, e Calundú, cujas qualidades foram expostas em histórias anteriores, também permitia de forma amigável a aproximação do menino. Família reunida para assistir a lida com os animais, resolve o menino alimentar o boi “dando sal para ele lambar na mão”. No entanto, a atitude do menino não reverteu em boa coisa, e o conflito se estabelece com uma descrição impecável:

– Pois eu juro, são Major, que aquilo foi de supetão... Eu vi o Calundú abaixar a cabeça... Parecia que ele ia querer mais sal... E, aí, de testada e de queixo, ele deu com o menino no chão, do jeito mesmo de que um cachorro derruba uma lata. Seu Vadico caiu de bruço, com a cabecinha para dentro das patas do touro... E ele nem pôs o pé em cima: deu uma passada para trás, e foi uma chifrada só... Depois, o Calundú sungou a cabeça, e o sangue subiu atrás, num repuxo dessa altura...!

– Nós corremos, todos, mas não foi preciso tirar o zebu, porque ele deu as costas, e foi andando para longe, vagaroso, que nem que não quisesse ver o crime que tinha feito [...] (ROSA, 2001, p. 71).

A história encaminha-se para o desenlace quando o boi é enviado para outra fazenda, por meio de uma magia de encantamento feita por Raymundão para domesticar o touro. Novamente, o narrador ambienta o desfecho numa atmosfera do fantástico, enriquecendo-o:

[...] Mas de noite... eu pernoitei lá, e vi a coisa, seô Major. Ninguém não pôde pegar no sono, enquanto não clareou o dia. O Calundú, aquilo ele berrava um gemido rouco, de fazer piedade e assustar... Uivava até feito cachorro, ou não sei se eram os cachorros também uivando, por causa dele... Leofredo, que era de lá naquele tempo, disse: – “Ele está arrependido, por ter matado o menino”... – Mas o velho Valô Venâncio, vaqueiro cego que não trabalhava mais, explicou para a gente que era um espírito mau que tinha se entrado no corpo do boi... Parecia que ele queria mesmo era chamar alguma pessoa. Fomos todos lá. Quando ele nos viu, parou de urrar e veio, manso, na beira da cerca... Eu vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto, no meio do curral...

– Às vezes vêm coisas dessas, que a gente não sabe, Raymundão (ROSA, 2001, p. 72).

Mal termina a história, e como um bom contador de causo, que engata uma história a outra, Raymundão começa a contar. Dessa vez, é sobre o homem Herodes, Leôncio Madurêra, que vendia o gado e “depois mandava cercar os boiadeiros numa estrada, para matar e tornar a tomar os bois”.

Talvez o mais interessante nessa mini-história seja o momento do sobrenatural criado após a morte do traidor:

[...] que quando ele morreu, e os parentes estavam fazendo quarto ao corpo, as vacas de leite começaram berrar feio, de repente, no curral. Coisa que o garrote preto urrava:

– Madurêra!...Madurêra!...

E as vacas respondiam, caminhando:

– Foi p'r'os infernos!...Foi p'r'os infernos!...

...Tiveram de soltar tudo e de enxotar para o pasto, porque eles não queriam sair de-perto a casa. E meu pai contou, que de longe, a gente ainda escutava a maldição deles, que subiam o caminho do morro, sem parar de berrar:

– Madurêra!...Madurêra!...

– Foi p'r'os infernos!... Foi p'r'os infernos!...

...Arrepia as costas, mesmo para se contar...

– Medonho, Raymundão.

– Medonho, seô Major (ROSA, 2001, p. 73).

Entretanto, a apoteose vem com uma pequena obra-prima dos narradores-vaqueiros, quando se conta a história do menino pretinho. Há uma pressão por parte de vários vaqueiros para que João Manico a conte:

– Vocês não estão cansados de saber?! Aí já contei tanta vez... (p. 80).

– Oh, Tote, garante uma palavra minha, aqui para o João Manico.

[...] Eu conto. Conto, mas é a derradeira vez. Depois, não quero mais que ninguém venha falar nisso comigo!... (ROSA, 2001, p. 81).

A estória se passa no tempo em que o Major era moço “para mais de vinte anos”, o fundo do sertão “lá para trás dos Goiás”. O Major e uma comitiva que incluía Manico foram buscar um gado. Este se encontrava todo doente. O lugar era ruim, assim como as pessoas de lá, que, além da má aparência, não se apresentavam como pessoas de bem. Com a teimosia que o acompanhava (“seo major Saulo, pelo direito – sempre foi estúrdio, pensando tudo por regra sua, só dele”), o Major comprou o gado mesmo assim.

Nesse ponto, o narrador vaqueiro interrompe a narrativa para contar mais um caso, que ilustra a teimosia e a prepotência do patrão. Retoma a história no ponto em que introduz o menino pretinho, e é aqui, após a situação inicial, que a história pode ser lida da mesma maneira que a narrativa principal, como um conto maravilhoso, pois nela também se identificam as funções de personagens que Propp

destaca nesse tipo de conto, que já foram, neste trabalho, analisadas na narrativa central.

Segue uma breve jornada para se elencar algumas dessas funções (que se encontrarão entre aspas), a fim de acompanharmos o enredo.

O menino pretinho, a contragosto, e por “ordem” do fazendeiro, seu dono, é “afastado” de seu lar, e lhe é imposta uma “proibição”. Ele terá de deixar a sua vida tranquila, com os seus pais, para servir ao irmão de seu dono, e sofre assim “um dano”. A notícia é “divulgada” e o menino vai embora sem lutar (o que não podia mesmo em virtude de sua condição de escravo, propriedade do fazendeiro, que representa a força contrária que age contra o herói, é o “antagonista”). Instaura-se a “cumplicidade”.

O menino chorou quase todo o percurso, a ponto de perderem a paciência com ele. É submetido a uma “prova”, pois sofre uma ameaça: “Se você chorar mais, dianhinho, eu te corto a goela, e amarro teu defuntinho preto em riba daquele boi jaguanés!...” (2001, p. 85).

Então, o menino não chorou mais... Contudo, transformou o choro em tristeza “reação do herói”, por meio de um canto que parecia mágico pois contaminou de tristeza todos os que o ouviram (tanto homens quanto bois). O canto se instala dentro de um clima sobrenatural e fantástico, que também gera a hesitação (principal característica apontada por Todorov para um texto fantástico) na fala do narrador-vaqueiro:

– Mas, aí a gente foi cabeceando, em madorra. Sei de mim que ainda vi uma estrelinha caindo, e pedi ao anjo uma graça, de voltar com saúde para a casa que já foi minha, lá nas baixadas bonitas do Rio Verde...

[...] Então eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia!... E sonhei com uma trovoada medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marruás nambiju!...

[...] Foi verdade? Foi visão de sonho? Eu já estou velho, para querer saber. Muita gente acha que sim, mas só tem coragem de dizer que não! Sei lá... Mas – Virgem Santa Mãe de Deus! – Acordei de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é de gado??! Só o rastro da arrancada, tinham arribado de noite!... (ROSA, 2001, p. 87).

O inimigo é “castigado”, pois dois vaqueiros foram mortos, pisoteados, “mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho...” (ROSA, 2001, p. 87).

O herói sobe ao trono, se liberta. O menino desaparece como se tivesse evaporado. Não é mais cativo, transcende para outro plano, “é transfiguração” e o “retorno” ao seu merecido “lar” celestial.

Essas miniestórias, minicontos, são microcosmos dentro do macrocosmo da narrativa central. Elas se interligam pelos temas e funções e estruturas, assim como as várias histórias em *Sagarana* se articulam. Aspectos discutidos neste trabalho, na análise da narrativa principal, se repetem ao se analisarem essas mininarrativas: aspectos do maravilhoso, do fantástico, da narrativa artesanal, a carga poética, entre outros, podem nelas ser detectados.

Entretanto, talvez a característica mais interessante seja o domínio que esses narradores-vaqueiros mantiveram de suas narrativas, que mesmo com as interrupções conseguiram contar com toda a maestria.

3.4 Só pelo espelho se pode ver!: a última camada

Nesta parte do capítulo, aprofunda-se o estudo das relações existentes entre homens e animais, que pretende elucidar as posições que ocupam numa escala de valor perceptível na obra.

A hierarquia criada a partir das sutilezas do narrador leva a narrativa para uma possível leitura, quando favorece a existência de um campo analógico, que espelha a vida de homens e animais e os coloca num mesmo patamar na estrutura do texto, mas não na relevância de seu papel.

Ao se elaborar um esquema de apresentação e valoração de personagens, percebe-se que há uma distonia no tocante à quantidade e grau de importância entre homens e os animais descritos na narrativa.

No topo da escala hierárquica encontra-se o personagem protagonista da história do burrinho, o animal que começa desmoralizado, repudiado, cuja história do

passado o qualifica como o “abandonado”, sem raízes, sem “pedigree”, pois é vendido e trocado várias vezes. Rejeitado por todos os lares em que viveu, transporta-se no final da história para a galeria dos heróis, ao salvar-se e também aos dois vaqueiros, nele agarrados.

O burrinho está no topo porque conseguiu transcender à sua condição animal e escalar os píncaros degraus da natureza. Ele se supera, pois com um passado desalentador teria tudo para se tornar um desgarrado, de má índole, covarde (como agiram com ele) e sacana como um negociador sem escrúpulos.

No entanto, suas ações e pensamentos estão longe do ódio, da revolta. Ele sabiamente aceita sua condição e seu destino. Mantém-se distante das atitudes inconsequentes e dos atritos desnecessários, resguardando suas forças para o momento realmente necessário. A experiência o torna sábio:

Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Toda calma, renúncia e força não usada... A MODORRO? que o leva a reservatórios profundos... e o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor (ROSA, 2001, p. 34).

Ele almeja o sossego, a tranquilidade depois de uma longa vida de trabalho, sua meta era a paz, quer distância daquela movimentação do curral:

Mas para ele não havia possível sossego... [...] Mas Sete-de-Ouros detesta conflitos. Não espera que o garanhão murzelo volva a garupa para despejar-lhe duplo coice mergulhante, com vigorosa simetria... Sete-de-Ouros se faz pequeno. Escoa-se entre as duas feras. Desliza. E pega o passo pelo pátio, a meio trote e em linha reta, possivelmente pensando:

– Quanto exagero há!...

E Sete-de-Ouros, que sabia do ponto onde se está mais sem tumulto, veio encostar o corpo nos pilares da varanda [...] (ROSA, 2001, p. 34-35).

O burrinho supera o seu ímpeto animal e domina seus instintos: “Sete-de-Ouros se humaniza em sua sabedoria e se aproxima do divino por sua paciência” (BENEDETTI, 2008, p. 39). O próprio Rosa admite seu caráter divino quando perguntado por Benedito Nunes sobre quem é o burrinho; ele prontamente responde: “ – É Krishna” (NUNES apud OLIVEIRA, 2008, p. 105).

Ao perceber que as águas do Rio da Fome estavam agitadas demais, ele titubeia no início e tenta enfrentá-las, mas, aos poucos, adquire uma consciência

vívida e para de lutar contra a correnteza, numa atitude mais racional e menos impulsiva. Diferentemente dos outros animais e dos homens, que atendem aos seus impulsos, e inadvertidamente enfrentam as águas que os engolem:

– O dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito. De enxurro a jorro, o caudal mais raiava, subindo o sobre-rumor... O burrinho se encolheu, deu um bufo. Avançou mais. Pesado, espadanando, pulou um corpo, por perto... O mundo trepidava. Pequenas ondas davam sacões, lambendo Badú. Ecurão. O burro pára. O mundo bóia. Mas Sete-de-Ouros esperou foi para deixar passar, de ponta, um lenho longo [...] (ROSA, 2001, p. 93).

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho... Nenhuma pressa. Outra remada vagarosa... Nenhuma pressa... Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim (ROSA, 2001, p. 94).

Na escala hierárquica encontramos abaixo do burrinho, subdividida em castas, a presença de homens e animais, que participam ativamente do destino da boiada. Encabeçando a lista do lado dos homens está Major Saulo, o dono, o que manda, aquele cuja posição social o torna o primeiro. Na sequência, encontram-se os outros vaqueiros e as suas respectivas montarias:

– Major Saulo – o dono da fazenda e do burro, monta o grande Cardão; tão grande quanto seu dono;

– Francolim – fiel mulato mestre secretário do Major;

– Benevides – baiano importante, dentes limados na ponta, usa roupa de couro, monta no Cabiúna, corcel preto, animal fino, mais bonito de todos, de estimação;

– Zé Grande – melhor vaqueiro, monta o Cata-Brasa, cavalo herdado, bastardo, cabeça volumosa;

– Silvino – perdeu a namorada para Badú, monta um café-com-leite, esparramador de lama, de crinas alvas;

– João Manico – mais leve de todos, conta a estória do negrinho que sumiu, reveza na montaria do burro com Francolim;

– Raymundão – branco de cabelo de nego, contador das histórias do touro Calundú, sua montaria não é especificada;

– Sebastião – o capataz, monta o Rio-Grande, cavalo de casa, com uma andadura macia de automóvel;

– Sinoca – teve o pai rico, monta Amor-Perfeito, cavalo manso, de moça;

– Leofredo – magrelo, cara bexiguenta;

– Juca Bananeira – o menino, monta Belmonte, seu cavalo;

– Tote – irmão de Silvino, sisudo, conta a história da vaca fumaça, monta Alazão;

– Badú – ou Baduíno, roubou a namorada de Silvino, monta o Poldro Pampa.

Há um equilíbrio na quantidade e nas descrições de vaqueiros e montarias, suas aparências, atitudes e origens, mas não em grau de importância:

E Tote, homem sisudo, irmão de Silvino por parte de mãe, puxando o alazão, que não é mau... Já Silvino, cara má, cuspindo nas mãos para dar um nó no rabo do seu café-com-leite de crinas alvas, grande esparramador de lama (ROSA, 2001, p. 38).

O animal não é mau, mas o homem tem cara de mau. São nas pequenas observações que se percebe a valorização dos atos dos animais em detrimento da visão apresentada do homem. Na maioria das vezes, são exaltadas as virtudes dos animais.

A descrição dos animais também é mais minuciosa que a dos homens. Sabe-se mais dos cavalos, de seus feitos e de suas características. Os homens aparecem em segundo plano. De acordo com os grandes feitos do cavalo, ele é montado por um vaqueiro que o merece em valentia:

E Benevides, já montado – no Cabiúna manteúdo, animal fino, de frente alçada e pescoço leve, que dispensa rabicho mas reclama peitoral, e é um de estimação, nutrido e lavagens de cozinha e rapadura... porque é o mais bonito de todos... – Benevides, baiano importante, e é o único a usar roupa de couro de três peças, além do chapelão, que todos têm (ROSA, 2001, p. 39).

O valor de Benevides para merecer tal montaria vem da sua fama. Pela vestimenta descrita, ele provavelmente tenha pertencido a um bando de cangaceiros.

Às vezes, os vaqueiros são igualados em alguns aspectos: João Manico é convocado a montar o burrinho, porque combinam em tamanho e idade (Manico é leve, e pequeno, seu apelido no diminutivo realça a ideia, além de os dois serem mais velhos).

Sinoca que já teve pai rico e talvez não tenha trabalhado duro quanto os outros; ironicamente, monta o Amor-Perfeito, cavalo manso, que pertenceu a alguma moça. O cavalo é manso, e, a julgar pela descrição dada, Sinoca também o é, pois se adéqua às características específicas daquele cavalo. Amor-Perfeito era o cavalo que estranha o serigote, “espécie de lombilho ou sela”, pois estava acostumado com outro tipo de sela, o silhão, “sela grande apropriada para as senhoras cavalgarem com saia” (MARTINS, 2008, p. 452). Nenhum outro vaqueiro se sujeitaria a montar um cavalo de banda, como as mulheres o faziam.

Nildo Máximo Benedetti comenta outro aspecto dessa aproximação. Igualamos na condição de animais e exemplifica com o caso da vaca Açucena que atacou Tote:

Em vários contos de *Sagarana*, principiando por este O burrinho pedrês, se apresentam passagens que ressaltam as manifestações agressivas dos animais, a possibilidade de controle dessa agressividade e o sempre risco de retrocesso rumo à selvageria. Essas passagens comportam duas formas de interpretação que se completam: uma literal, quando descrevem a luta selvagem e permanente pela sobrevivência na qual se envolvem homens, animais e plantas e onde imperam a astúcia, a traição e a morte; e uma metafórica, em que aquelas passagens funcionam como figuras da condição do homem em sua “guerra de todos contra todos” e nas quais a identificação figurada entre homens e animais, mais meramente fabular, traz implícito o conceito de Hobbes e Freud sobre a maneira violenta que os homens, como os animais, tendem a empregar para resolver seus conflitos de interesses [...] (BENEDETTI, 2008, p. 20).

Por sua vez, José Quintão de Oliveira apresenta outra razão para essa aproximação. Para ele, a aproximação se dá por meio da identificação com as qualidades que faltam ao homem:

É esse mundo em que se move o burrico Sete-de-Ouros, são essas as pessoas com as quais ele o partilha. Mundo em que seres humanos e não humanos convivem em cooperação e, às vezes, em conflito. Sempre, porém em uma aproximação indiferenciadora, que leva os homens quase sempre a reconhecer nos animais aquelas qualidades que buscam encontrar nos seus semelhantes (OLIVEIRA, 2008, p. 90).

Além das frases, Oliveira aponta outros exemplos dessa humanização:

São dezenas e dezenas de índices da humanização dos animais. Só nas oito primeiras páginas contam-se mais de vinte relacionadas ao burrinho... Isso está expresso nos adjetivos, nomes, epítetos [...] (OLIVEIRA, 2008, p. 90).

E conclui essa ideia logo adiante em seu trabalho, destacando uma espécie de comunhão entre os homens e os animais:

Tem-se um mundo habitado por animais e homens que vivem em função do animal, dele cuidando, protegendo-o e conduzindo-o quando é a hora de fazê-lo. Ao viver tão próximo aos animais o homem acaba partilhando seu mundo integralmente, tornando-se parte irremissível desse mundo e, ao mesmo tempo, tornando-se também o animal parte integrante da vida do vaqueiro, mesmo nas suas esferas mais profundas (OLIVEIRA, 2008, p. 91).

Igualar, às vezes, provoca o efeito de espelhamento, até nas ações das personagens, como bem retrata Benedetti neste trecho:

Se antes da travessia, a narrativa de Raymundão estabelecia relação entre violência animal e violência do clima: à traição do Calundú a Vadico corresponde a traição de Silvino, que estimula um boi a usar sua força para tentar matar Badú. Desta forma cria-se a aproximação da agressividade do homem à agressividade animal, neste caso motivada por disputa de mulheres. Silvino é chamado de onça-tigre (BENEDETTI, 2008, p. 23).

A real importância dos vaqueiros, entretanto, se estabelece ao narrar histórias. Como vaqueiros todos são importantes, têm seu valor, mas destacam-se os que desempenham o papel de narradores: Tote, João Manico e Raymundão. São os três que, por meio de suas narrativas, alimentam e movimentam as inter-relações da narrativa principal e as mininarrativas.

São os narradores tradicionais que tecem, com as experiências obtidas de seu cotidiano, as suas narrativas artesanais, tal qual ao narrador principal. Daí sua importância, pois espelham em técnica e manejo a maestria do condutor da narrativa. Prendem seus ouvintes, aproximam-se deles, fazendo-os participar ativamente do desenrolar dos enredos.

No entanto, a casta dos bovinos aparece como superior na escala de valor, mais ainda que os cavalos e seus homens. São retratados logo após a descrição do burrinho. São os mais próximos do herói-protagonista, tanto que, no final da estória, é entre duas vacas que ele encontra seu sossego, seu paraíso.

A estudiosa Kelly Ferreira comenta a importância dos bois e dos burros na obra de Rosa:

Agigantam-se na ficção de João Guimarães Rosa as figuras do burro e do boi. Em algumas estórias o primeiro bicho as protagoniza (*O burrinho pedrês*, *Corpo fechado*, *A simples e exata estória do burrinho do comandante*), em outras o segundo detém as atenções (*Conversa de bois*, *Uma estória de amor*, *Entremeio com o vaqueiro Mariano*). Porém, no poema “O burro e o boi no presépio”, de *Ave*, *Palavra*, ambos igualam-se em importância. Nesse poema, gestado a partir da observação de telas medievais e renascentistas, o escritor registra as próprias impressões acerca da representação do nascimento de Jesus concentrando o foco nos “animais de boa vontade”, elevados à condição de protagonistas. Retratados sob uma visão não meramente física, mas, antes transcendental, o que se revela é a alma desses seres (FERREIRA, 2009, p. 49).

Representados pela figura heroica do boi Calundú (que ocupa a mesma posição de destaque do Major Saulo, na importância dos homens), a classe bovina é vista de maneira mais pura com o seu senso de justiça e sua boa índole, e, desse modo, seus “erros” são justificados, além de suas atitudes serem geralmente tratadas poeticamente. É apresentada na estória com perfil heroico, e é valorizada:

– É mau, por causa que eles são tristes... Repara, só, no berro que eles têm... [...] O Calundú, não sei se o senhor sabe, não batia em gente em pé... (ROSA, 2001, p. 70).

[...] Devagar, teimoso, força o caminho, como sabem fazer boamente os bois [...] (ROSA, 2001, p. 33).

[...] pretos, fuscros, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrosos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame – curvas zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de água acebolada, grandes nós de madeira lavrada ou faces talhadas em granito impuro (ROSA, 2001, p. 32).

[...] O crioulo barbeludo, anguloso, ruma, estático, sobre os maus aprumos, e gosta de espiar o céu, além com os olhos de teor morno, salientes [...] (p. 32).

[...] E pululam, entrecocados, emaranhados, os cornos – longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletos, arqueados, pendentes, pandos, com uma das três curvaturas, formando ângulos de todos os graus com os eixos das frentes, mesmo retorcido para trás que nem chavelhos [...] (ROSA, 2001, p. 33).

Os animais são reverenciados, são sagrados: “[...] o guzarete seu primo, que acode à mesma nostalgia hereditária de bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromândel ou do Travancor [...]” (2001. p. 32).

Enquanto os animais são descritos com detalhes, os homens só o são quando ligados aos animais. A importância dos vaqueiros está atrelada à proximidade que eles mantêm com os bois, parece que a função deles na narrativa é servir de complemento para se elaborar o perfil bovino. É o que percebe Mônica Meyer ao analisar a relação dos vaqueiros, suas montarias e os bois:

[...] O vaqueiro montado no cavalo adquire nova forma e postura, compondo uma nova criatura. O resultado dessa composição é um ser híbrido – meio homem e meio equino. O conjunto sugere um ser imaginário formado de um só couro. Que adquire fisionomias diferentes dependendo do ângulo em que se olha – ara de gente e perna de cavalo, cara de gente e traseiro de cavalo, duas caras gente/cavalo. [...]

A lida do vaqueiro cria uma identidade entre cavalo/pessoa/boi e todos se igualam como quadrúpedes num determinado espaço e tempo. O boiadeiro traveste em boi/cavalo e o boi/cavalo traveste em vaqueiro, conversam e se entendem por meio de aboios e assim aprendem um com o outro. A antropomorfização do animal e a animalização do homem equalizam ambos que se transformam metonimicamente (MEYER apud FERREIRA, 2009, p. 53).

Dos homens da cidade não se sabe nada. Mesmo que correspondam no espelhamento à mesma posição dos bois mestiços, sua importância é mínima, sua retratação é fragmentada e se resume a ações e reações, o que sugere que a cidade não é importante, suas pessoas são pouco mencionadas e o que vale é o rural, a boiada e os seus vaqueiros. Diferentemente dos animais, não têm histórias, origem ou sequer uma descrição física. Mulheres, menino, gente tudo é generalizado, indefinido e parecem ocupar o mesmo patamar das galinhas, porcos e outros animais sem função na narrativa; não são nada sagrados: “lavadeiras espantadas, de trouxas nas cabeças, como lava-pés agredidas em seu formigueiro” (ROSA, 2001, p. 74).

Qualquer personagem da fazenda recebe maior destaque, como Maria Amélia, a cozinheira preta e a cachorra Sua cara. As figuras citadinas, entretanto, são meros figurantes que assistem ao espetáculo proporcionado pela chegada e embarque dos bois. E são os bois os homenageados, pois, enquanto na ida há aglomeração, existe ânsia pelo espetáculo; após o embarque da boiada, tudo se dilui, pois desencontros, bebedeiras, menosprezo e até xingamentos são desferidos aos vaqueiros.

Ainda como espelhamento, observa-se que na narrativa, de forma “às avessas” aos contos de fadas, não são os homens que se transformam em animais. Na narrativa do burrinho são os animais que desempenham atitudes e pensamentos que os aproximam dos homens.

Assim, Kelly Ferreira explica essa inversão:

Vale ressaltar que a “humanização” de Calundu, de Sete-de-Ouros ou de qualquer outro animal de *Sagarana* obedece ao primado da intuição. De sorte que o movimento executado pelo autor para capturar-lhes a alma, os sentidos, ocorre na direção antagônica à clássica das fábulas e contos da carochinha – ele é quem se transporta para o interior dos animais “e não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles” (FERREIRA, 2009, p. 60).

Essa personificação, na qual se nivelam homens e animais, pode ser detectada na ação de nomear os bois, identificando-os, individualizando-os pelas raças, aparência, e até pelos laços de parentesco:

[...] O espúrio gyr balança bossa, cresce a cabeçorra, vestindo os lados da cara com as orelhas, e berra rouco, chamando a vaca malabar joadá para o outro extremo do cercado, ou o guzarete seu primo, que acode à mesma nostalgia hereditária dos bois sagrados [...] (ROSA, 2001, p. 32).

O pantaneiro mascarado, de embornal branco e quatrólhos, nasceu, há três anos, na campina sem cercas. Não tem marca de ferro, não perdeu a virilidade, e faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez. Por isso pensa que tem direito a mais espaço (ROSA, 2001, p. 33).

Portanto, a relação hierarquizada das personagens pelo grau de importância que elas detêm para a elaboração da narrativa pode ser representada no esquema que se segue:

SETE-DE-OUROS

HOMENS

ANIMAIS

Major Saulo -----Calundú (e os bois sagrados)

Vaqueiros -----cavalos (montarias)

Personagens e moradores da fazenda ---animais da fazenda

Humanos da cidade -----bichos (profanos)

No entanto, essa representação gráfica das relações entre personagens detectada na narrativa não é casual. Ela introduz e mantém uma ideia inicial da narrativa:

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho como a história de um homem grande, é bem dada num resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas [...] (ROSA, 2001, p. 30).

As relações ilustram e ratificam a ideia de equiparar o homem ao animal, mas, ao contrário do que poderia aparecer, o objetivo não é simplesmente igualar homens e animais. O homem, normalmente, na hierarquização dos seres, em razão de sua capacidade de raciocinar, encontra-se acima dos animais, entretanto Rosa, propositalmente, inverte essa posição na estória do burrinho.

Assim parece indicar a natureza frágil e vulnerável do ser humano que, tal como os animais, sofre, erra, chora, sente solidão e a mesma “querência” da família, dos lares, dos amores.

O narrador atende às expectativas da narrativa artesanal, quando destaca o caráter estoico de Sete-de-Ouros: as grandes paixões e emoções devem ser evitadas, pois são sentimentos inerentes à mocidade, à inexperiência. O destino deve ser encarado como uma fatalidade, a que homens e animais estão sujeitos, pois, afinal, parecem estar no mesmo patamar de evolução. Acima de tudo, deve-se agir com cautela diante das adversidades e com resignação ao se deparar com a sua veemência.

Uma notícia de jornal, meio pelo qual Rosa se apropriou da história, não poderia ter melhor narrador. Maravilhosa e fantásticamente, a estória é contada. Sete-de-Ouros é o herói e a sua estória só merece ser contada à Guimarães Rosa!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da estória do burrinho nos permitiu examinar o objetivo central do presente trabalho, qual seja identificar na narrativa de “O burrinho pedrês” elementos que contemplem o “Platform” – projeto de escrita de Rosa-, e que justifiquem o caráter inaugural e experimental da estória, cujas inovações colocaram-na como pórtico do trabalho de sucesso de Guimarães Rosa.

Após a realização desta pesquisa, fica claro para nós, e esperamos para o nosso leitor, que alguns aspectos da narrativa se harmonizam, bem como ratificam a presença de elementos constitutivos do referido projeto. Longe de pretender esgotar todos os elementos e perspectivas sob os quais essa narrativa pode ser analisada, concentramo-nos nas questões que implementam tal projeto.

O trabalho cuidadoso com a linguagem, que tão bem já foi abordado em vários estudos, é uma peculiaridade do escritor, muito bem exemplificado nessa narrativa. Guimarães Rosa, “para quem as palavras se constituem em verdadeiras personagens” (XISTO, 1961, p. 13), ludicamente se apropria de seus significados e dá-lhes o poder de criar imagens – estamos diante da tão cara *fanopeia*⁴ sobre a qual nos ensinou o poeta e tradutor Ezra Pound (1934):

Pouco a pouco, porém, os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos. Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopéia, mesmo prestes assim para surpresas más (ROSA, 2001, p. 51).

E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos. Com um rabejo, a corrente entornou a si o pessoal vivo, enrolou-o em suas roscas, espalhou, afundou, afogou e levou. Ainda houve um tumulto de braços, avessos, homens e cavalgadas se debatendo. Alguém gritou. Lá, acolá, devia haver terríveis cabeças humanas apontando da água, como repolhos de um canteiro, como moscas grudadas no papel-de-cola [...] (ROSA, 2001, p. 95).

Os sons, a musicalidade e o ritmo também são explorados, e aqui se evidencia a *melopeia* poundiana quando, por exemplo, os cornos de uma parte da

⁴ Segundo Ezra Pound (1977, p. 11), a fanopeia é a modalidade de poesia em que ocorre um lance de imagens sobre a imaginação visual.

boiada são descritos simplesmente para causar o efeito sonoro do canto, da melodia. É o desenvolvimento “do canto e da plumagem”.

Em “O burrinho pedrês” há um desfile ilustrativo da inovação da linguagem, e fica evidente o trabalho árduo que Rosa desenvolveu para a elaboração da narrativa. O caráter afórico da estória ressoa na fala do autor: “E o burrinho pedrês pretendeu ser o resumo da uma concepção-do-universo, uma parábola. Uma anedota!”. A estória do burrinho soa como uma síntese dessa concepção, posto que o mote implícito de que não vale a pena nadar contra a correnteza soa como resquício de uma sabedoria bem mineira.

Para Rosa, o objetivo da literatura é estar a serviço do homem; assim sendo, o caráter regional em sua obra não se limita ao local, ele é transcendido para atender aos interesses universais do homem. “As descrições de animais e da paisagem não têm finalidade de dar cor local e o pitoresco. Nem são propriamente descrições, mas momentos da narrativa de clara função poética” (SPERBER, 1982, p. 20).

Na obra, vê-se a relação entre o homem e a natureza, mas o interessante é que, ao contrário do que acredita o senso comum, em Rosa é a natureza que detém um saber que o homem, a despeito de seu longo processo de civilização, não possui. Em “O burrinho pedrês” os animais são donos de uma sabedoria que falta ao homem, e é essa carência que a figura do burrinho ilustra exemplarmente.

Na contramão da tradição canônica regionalista que o antecede, *Sagarana* dá ensejo à articulação de vozes que até então na literatura brasileira eram marginalizadas. Contar uma história estando no centro das ações não apenas como testemunha, mas comungando de pensamentos, filosofias e ideologias das personagens envolvidas (sejam elas homens, animais, vaqueiros ou montarias), destacando seus valores, seu linguajar típico, do ponto de vista do léxico, da sintaxe e da oralidade, é uma das práticas rosianas inovadoras na literatura brasileira.

Assim, como em outros contos de *Sagarana*, o texto de “O burrinho pedrês”, por meio de descrições das paisagens do sertão e seus habitantes, desentranha os conflitos do homem nela inseridos, que são os grandes conflitos do homem em qualquer parte do mundo. A vida humana e a animal partilham em

igualdade de condições das coisas que lhes oferece o mundo e comungam com as benfeitorias do divino e do demoníaco.

A inovação também está presente em uma nova forma de narrar que encontra no tradicional, no regional, matrizes universalizantes que transcendem a realidade enraizada na cultura rural brasileira. Assim, André Pelinser (2015) comenta:

A se levar a sério tais reflexões, pode-se compreender como personagens da envergadura de um Burrinho Pedrês, de um Augusto Matraga, de um Soropita ou um Riobaldo se encontram intimamente vinculadas a todo um universo de experiências, tradições e crenças sem o qual elas simplesmente não teriam como se constituir enquanto sujeitos complexos – personagens redondas, para empregar termo clássico da teoria literária. O burrinho pedrês não seria o que é caso Guimarães Rosa desprezasse, como sói fazer a crítica, o imaginário peculiar do sertão que aproxima com afeto homens e animais [...] (PELINSER, 2015, p. 60).

Ao mesmo tempo em que lança mão de elementos da narrativa artesanal e do narrador tradicional para compor seu texto, e com eles toda a carga da tradição e do folclore, Rosa não perdeu de vista as proposições de seu projeto de escrita: o original e o novo se misturam ao velho, ao tradicional. Em virtude da originalidade de sua linguagem e de suas técnicas narrativas, o texto do burrinho mostra uma mudança substancial de rota na velha tradição regionalista.

O caráter híbrido da narrativa é perceptível por meio das várias camadas, sob as quais o texto é composto. A sua possibilidade de desarticulação em camadas, no entanto, não estabelece fronteiras, mas propicia uma análise das partes que se sobrepõem e se amalgamam formando um todo, como Nelly Coelho comenta: “Já não é o todo o que mais importa na narrativa, mas, sim, as partes que o compõem. Não é mais o chegar a um desenlace, mas o caminho para ele” (COELHO, 1975, p. 32).

Essas fronteiras não são fixas; propositalmente, elas estão presentes na realidade para corroborar o intrincado plano de Rosa, para contar uma história, sob uma perspectiva diferente, incomum, inusitada.

Pode-se estudar a narrativa a partir de um narrador que se esconde para dar voz a outros narradores; ou ainda estudá-la no intuito de encontrar elementos ligados à imaginação, quando ele evoca o maravilhoso das fábulas; ou nos traços do

fantástico com os quais as subistórias são permeadas; ou ainda quando se analisa a posição que os personagens ocupam dentro da narrativa. O estudo das posições proporciona uma leitura dos duplos (vaqueiros-montarias), em forma de espelhamento, que funcionam como aspectos inovadores que contribuem para a complexidade textual.

Embora alguns estudos identifiquem o duplo do burrinho com a figura do Major Saulo, porque ambos expressam a sabedoria popular, a descrição, o percurso e as ações finais na narrativa levam as duas personagens a patamares diferentes. Enquanto o Major Saulo retorna da viagem e desaparece na narrativa sem brilho, sem menção, o burrinho reaparece e nos deparamos com as ações heroicas e sábias do animal. Nenhum outro personagem mantém a envergadura do sábio, do equilibrado, daquele que não cedeu a seu instinto primitivo, logrando transcender seu destino, sua sina.

As solicitações de Rosa para com seus correspondentes Bizarri e Clason, no tocante à originalidade, criatividade, ousadia, coragem e determinação, também podem ser vistas em outros aspectos da construção do texto: a estruturação de seu enredo, a cadência com a qual a estória do burrinho é contada (produzida por entrecortes das estórias paralelas e pela narrativa central), o entrelaçamento dos elementos narrativos, o uso de artifícios do narrador tradicional, a mistura do real com a fantasia e a sua exuberante imaginação, são os outros fatores que conferem a essa narrativa o caráter de obra-prima.

Todos esses aspectos contribuem, afinal, para que possamos tomar consciência da dificuldade de se traduzir a obra de Rosa. Na dicotomia tradução literal (reprodução que visa a preservar ideias, formas e conteúdo do texto matriz) e tradução livre (que incentiva a alteração, a modificação e adaptação do texto original), ambas foram empregadas por seus tradutores e parecem demonstrar que a originalidade é o aspecto principal dessa dificuldade. Não obstante Rosa tenha privilegiado e incentivado o uso da tradução livre, nenhuma se mostrou fácil.

Se Rosa, em seu projeto de escrita, não propõe facilidades, como depreendemos após análise das correspondências do escritor com os seus tradutores, a narrativa de “O burrinho pedrês” elucida muito bem essa característica.

A complexidade com que ela foi construída destaca o seu caráter experimental, com uma linguagem nada transparente, cheia de encaixos, e uma estrutura que se entrelaça com os encontros e desencontros do enredo configura o caráter inaugural da narrativa, pois ela foge ao padrão literário da sua época. Ela, definitivamente, inaugura e consolida o projeto de pesquisa de Rosa.

Enfim, pode-se entender e concordar com Rosa quando este situa a narrativa de “O burrinho pedrês” na abertura da obra *Sagarana*. Essa narrativa contempla o seu projeto de escrita sob vários aspectos, além de dialogar com as outras narrativas do livro. São visíveis os elementos embrionários que serão utilizados e lapidados em obras futuras.

Guimarães Rosa estreou na literatura brasileira para que ela nunca mais pudesse ser vista da mesma maneira. Ele desponta como o marco de uma nova forma de narrar, de contar histórias, de fazer literatura, mudando o curso da literatura brasileira. A produção artística rosiana está inscrita além do cânone nacional. Ela é uma bela demonstração que elucida o quão extraordinária e complexa pode ser a língua portuguesa.

As histórias não morrem, são recontadas!

REFERÊNCIAS

1. Do autor

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Meu tio o Uiauaretê. In: _____. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *O burrinho pedrês*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

2. Sobre o autor

ANDRADE, Fernando Gil de. *Traduzindo o intraduzível: considerações sobre o fazer tradutório de Curt Meyer-Clason na reescritura de João Guimarães Rosa para o alemão*, 2006. Disponível em: <www.elfikurten.com.br/2001/01Guimarões-Rosa-fortuna-crítica-i.html>. Acesso em: 14 maio 2015.

ARMSTRONG, Piers. *Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa I. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 577-582.

AUBERT, Francis Henri; ZAVAGLIA, Adriana. *Reflexos e refrações da alteridade na literatura brasileira traduzida: a fronteira entre a modulação e a adaptação em duas versões de Sagarana*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa III. Belo Horizonte: Cespuc, 2007. p. 302-309.

BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *Anotações acerca da tradução alemã de Grande Sertão: veredas*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa II. Belo Horizonte: Cespuc, 2003. p. 246-251.

- BLOCH, Pedro. Entrevista publicada na revista *Manchete*, n.º 580, 15 jun. 1963. [Extraído de: Pedro Bloch entrevista Rio de Janeiro, Bloch, Ed. 1989.]
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. Tese de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BRAGA, Camila Nathália de Oliveira; FIGUEREDO, Giacomo Patrocínio. 1.^{as} histórias/stories: aspectos da tradução de Guimarães Rosa para o inglês. *Graphos*, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 27-42, 2006.
- BRAIT, Beth (Org.). *Guimarães Rosa*. Literatura comparada. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- BUHLER, Andréia Morais Costa. *Um conto, uma história, um herói: do universo do maravilhoso das narrativas populares às sagas do sertão na obra Sagarana*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_pdf_andrea.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 409-414.
- CAVALCANTE, Neuma. Guimarães Rosa: ecos de uma recepção construída. *O Eixo e Roda*, Belo Horizonte, v. 12, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 11 maio 2015.
- COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. Guimarães Rosa: um demiurgo. In: _____; _____. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Quiron, 1975.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. Memória seletiva. In: _____. João Guimarães Rosa. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, dez. 2006.

- DALBOSCO, Joicelei. *A representação dos contadores de histórias em Sagarana*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.
- FAVERI, Claudia Borges de. A tradução de Guimarães Rosa na França. *Alea: Estudos Neolatinos UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, dez. 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/51517-106X20009000200005>>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- FERREIRA, Kelly Cristina Medeiros. *A saga do burro e do boi: um estudo de “O burrinho pedrês” e conversa de bois, de João Guimarães Rosa*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. *Nós, os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/11152>>. Acesso em: 16 maio 2015.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São: Publifolha, 2000.
- GUIMARÃES, Vicente. *A infância de João Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.
- HOISEL, Evelina. João Guimarães Rosa: “Diálogos com os seus tradutores”. *Floema*, ano II, n. 3, Cadernos de Teoria e História Literária, p. 87-102, 2006.
- LEÃO, Ângela. O ritmo em O burrinho pedrês. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 248-256. (Coleção Fortuna crítica 6.)
- LEITE, Ascendino. Arte e céu, países da 1.^a necessidade. In: _____. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Ed. Universitária, 2000. p. 37-74.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000.

- LIMA, Luís Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- _____. O mundo em perspectiva Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 248-256. (Coleção Fortuna crítica 6.)
- LIMA, Sonia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Ed. Universitária, 2000.
- _____. Canto e plumagem de Sagarana. *Grafhos*, João Pessoa, v. 12, n. 2, dez. 2010.
- LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.
- LOPES, Óscar. Novos mundos. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: _____; COUTINHO, Eduardo Faria de. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 62-97. (Coleção Fortuna crítica 6.)
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- MEDEIROS, Kelly Cristina de Oliveira. *A saga do burro e do boi: um estudo de O burrinho pedrês e Conversa de bois, de João Guimarães Rosa*. 2009. Dissertação (Mestrado Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- MENDES, Eliana Amarante de Mendonça. *A recepção da obra de Guimarães Rosa na Alemanha e Itália*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa. Veredas de Rosa II. Belo Horizonte: Cespuc, 2001. p. 172-177.
- MONEGAL, Emir. Em busca de Guimarães Rosa. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna crítica 6.)

- MORAIS, Márcia Marques de. A história dentro da estória: a linguagem rosiana como mediação entre facto e ficto. *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 88-100, 2003.
- MORAIS, Osvando J. *Da tradução interlingual a tradução intersemiótica de Grande Sertão: veredas para televisão*. Seminário Internacional de Guimarães Rosa. Veredas de Rosa II. Belo Horizonte: Cespuc, 2001. p. 606-611.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernanda dos Santos. Gênese de uma obra e esboço de uma poética: a correspondência de João Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 163-171, abr.-jun. 2014. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/40/>>. Acesso em: 16 maio 2015.
- NEVES, Daniela. *Trânsitos, transcendência e alegorias na linguagem rosiana*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa II. Belo Horizonte: Cespuc, 2003. p. 140-148.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa*. 2008. Dissertação (Mestrado Letras) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/.../sete_de_ouros_e_o_bestiario_rosiano>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 37-46. (Coleção Fortuna crítica 6.).
- PERRONE, Charles A. *A obra rosiana na América do Norte: tradução, recepção, crítica e ensino*. Seminário Internacional de Guimarães Rosa. Veredas de Rosa I. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 132-136.
- ROCHA, Renato Acácio. *No resumo de um só dia: tempo e memória em O burrinho pedrês*. 2010. TCC (Graduação em Letras) – Universidade Paulista, Araraquara. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/120807/rocha_ra_tcc_arafcl.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.

- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano*. In: _____. *O amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. *O cão do sertão*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- _____. Machado e Rosa. In: _____. *Leituras críticas*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.
- _____. *Correspondência com o seu tradutor alemão Curt Meyer Clason*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SANTANA, Évila de Oliveira Reis. *Guimarães Rosa: o outro*. Seminário internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa II. Belo Horizonte: Cespuc, 2003. p. 229-233.
- SANTOS, Leonor da Costa. *O Pedrês de cada dia, no duelo de hoje, nos daí!*. Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão Veredas e Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 25-27 set. 2006. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br/posverna/Anais%20do%20Congresso%20Rosa.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- SCHEIBLE, Ingedora. *A mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de O burrinho pedrês, de Sagarana*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa I. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 275-279.
- SEIDINGER, Gilca Machado. *A paixão de contar: narrativas em Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. v. 1.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- TRUZZI, Luís Henrique. *A relação entre a cultura popular e a cultura erudita na obra Sagarana, de Guimarães Rosa*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Unesp, São

José do Rio Preto. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99140/truzzi_lh_me_sjrp.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

VEJMELKA, Marcel. Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 412-424, 1.º sem. 2002.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

3. Geral

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um boi vê os homens. In: _____. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

ARROJO, Rosemary. Questão do texto original. In: _____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BECHARA, Evanildo. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Homem aos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

- _____; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E.S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARVALHAL, Tânia M. E. Literatura comparada. In: _____. *O próprio e o alheio*. São Paulo: Unisinos, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COELHO, Nely Novaes. *A literatura infantil*. São Paulo: Quiron/Global, 1982.
- _____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- COUTINHO, Afrânio dos Santos. *A literatura no Brasil: a era moderna*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5.
- COUTINHO, Eduardo. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino americano? In: II CONGRESSO ABRALIC. *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, 1990, v. 1.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2001.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- LOPES, Alice Casemiro. A política de currículo: recontextualização e hibridismo. *Currículo sem Fronteiras*, v. 5, n. 2, p. 50-64, jul.-dez. 2005.

- PAZ, Octávio. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed.-site.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2015.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- WERNER, Marina. *Da fera à loira*. Trad. Thelma Média Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.