



UMA RECEPÇÃO FRANCESA DE PRIMEIRAS ESTÓRIAS (1962) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

FRENCH RECEPTION OF PRIMEIRAS ESTÓRIAS (1962)
 BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

Inês Oseki-Depré*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo retratar a recepção de *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, em tradução francesa publicada em 1982, pela Editora Anne Marie Métailié. O artigo parte da introdução da obra na França feita por Paulo Rónai na revista universitária *Caravelle*, em 1965, para então analisar a obra romanesca e novelística de Rosa, desvelando os aspectos mais notáveis dos principais contos de *Primeiras Estórias* tanto do ponto de vista formal (inovador e pioneiro) quanto do ponto de vista diegético. A recepção francesa desse conjunto novelístico passou por várias fases das quais a primeira concerne a própria tradução em francês. Assim, apesar da excelente avaliação da qual foi alvo da parte de tradutores como Antoine Berman e Henri Meschonnic, o texto em francês, no qual a tradutora se esforçou para manter o teor linguístico inovador de Rosa, encontrou certas resistências inclusive da própria editora que permitiu que «correções» fossem aplicadas em versões posteriores. Passado esse primeiro momento de questionamentos formais, novas leituras, a partir de 2012, surgem na França em que a hermenêutica prevalece sobre a linguística ou a tradutologia.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Primeiras Estórias*; inovação literária; tradução; recepção.

ABSTRACT

This paper aims to trace the reception of Primeiras Estórias (1962), by João Guimarães Rosa, in its first French translation published in 1982 by Anne Marie Métailié. The paper begins with Paulo Rónai's introduction of the author's oeuvre in France in 1965 in the university journal Caravelle, it then goes on to analyze Rosa's work, revealing the most notable aspects of the main stories in

* Professora emérita de Literatura Comparada da Université Aix-Marseille (França). Orcid: 0000-0001-5064-1904

Primeiras Estórias *from both a formal (innovative and pioneering) and diegetic point of view. The French reception of this collection of tales went through several phases, the first of which concerns its translation into French. Despite the excellent reviews by scholars such as Antoine Berman and Henri Meschonnic, the French text, in which the translator strove to maintain Rosa's innovative linguistic content, faced some resistance, including from the publisher itself, which allowed "corrections" in later versions. After this first moment of formal questioning, new readings, beginning in 2012, have emerged in France in which hermeneutics takes precedence over linguistics or tradutology.*

Keywords: *Guimarães Rosa; Primeiras Estórias; literary innovation; translation; reception.*

1 PRELIMINARES

Proponho aqui algumas pistas que poderão abrir o caminho para uma análise mais detalhada da recepção de *Premières Histoires* de João Guimarães Rosa,¹ magno autor da literatura brasileira e cuja publicação na França data de 1982.

Sabe-se que a recepção de um autor estrangeiro é ligada a vários parâmetros que raramente coincidem com a importância real que tal autor reveste em sua cultura de origem. Por razões editoriais, econômicas, políticas, contextuais (como a moda, por exemplo), podemos nos surpreender com o sucesso internacional de um escritor que, a nosso ver, não encarna a especificidade de uma cultura ou o valor literário que a crítica lhe atribui. É o caso, por exemplo, do imenso sucesso de um Paulo Coelho² cujas obras são traduzidas em dezenas de línguas, sendo agora um dos autores mais lidos pelo mundo e cujo sucesso se deva, talvez, ao gênero por assim dizer de «autoajuda» de seus livros numa época que Haroldo de Campos caracterizaria de pós-utópica. . .

Nesse contexto, se João Guimarães Rosa foi e é objeto de alguns seríssimos estudos³ universitários (colóquios acadêmicos, teses de doutoramento), somente leitores muito atentos e realmente interessados pela literatura o consideram, no plano internacional, como o grande autor que ele é.

Acrescente-se que a tradução ocupa um lugar ao mesmo tempo invisível e fundamental para uma boa recepção de um escritor, principalmente no caso de Guimarães Rosa, um autor cuja linguagem inovadora e específica é dificilmente traduzível para outra língua.

2 UMA PRIMEIRA RECEPÇÃO

Gostaria de evocar aqui as primeiras recepções da obra de Guimarães Rosa na França que apareceram nos anos 60. Deixarei de lado resenhas ou crônicas que tenham sido publicadas em jornais.

Assim, o primeiro texto de apresentação das *Primeiras Estórias* é o artigo de Paulo Rónai,⁴ grande conhecedor do autor, traduzido para o francês e publicado em *Caravelle*, Caderno do mundo

¹ Contrariamente aos romances do autor e talvez em razão de sua grande complexidade, *Primeiras Estórias* não conheceu a mesma repercussão crítica que os escritos precedentes.

² Mais de 350 milhões de livros vendidos em todo o mundo, segundo Wikipédia.

³ Ver o site francês *Thèses.fr*, onde constam 12 teses sobre o autor. Nenhuma sobre as *Primeiras Estórias*.

⁴ Paulo Rónai (Budapeste, 13/04/1907- Nova Friburgo, 01/12/1992) foi professor, revisor, crítico e grande tradutor poliglota, autor de um dicionário bilingue francês-português.

hispânico e luso-brasileiro, n. 4, ano 1965 (p. 5-21). O artigo começa dizendo de João Guimarães Rosa que ele é “não somente o autor brasileiro mais original, mas também sem dúvida alguma, um dos grandes escritores de nossa época”.

Rónai (1965) enumera, em seguida, todas as traduções que têm sido feitas do autor em francês desde *Buriti* (1961) e *Nuits du Sertão* (1963), pela Editora Seuil; em italiano, *Il Duello* (1963), pela Nuova Accademia Editrice, de Milão; em inglês, *The Devil to pay in the Backlands* (1963), pela Knopf, em Nova Iorque e, em seguida, pela Random House, em Toronto. Em Portugal, são reeditados *Sagarana* e *Miguilim e Manuelzão*. Para 1964, a editora Albin Michel (Paris) e Kepenheuer und Witsch (Colônia) anunciam a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, ao passo que a editora Feltrinelli (Milão) prepara a edição de *Corpo de Baile*, que será publicada também em alemão. *Sagarana* está sendo traduzida em inglês. Segue a enumeração de todos os países que acabam de solicitar opções de publicação como a Espanha, a Suécia, a Tchecoslováquia, a Hungria, a Iugoslávia, a Holanda e a Finlândia, o que denota um grande interesse pelo nosso autor. As *Primeiras Estórias*, segundo Rónai (1965), estão sendo traduzidas, o que só se verificou 20 anos depois.

Paulo Rónai (1965) faz a apresentação de Rosa (pequena biografia) e, comentando a riqueza do “sentimento de composição” do autor que, ao mesmo tempo que subdivide seu universo de grande riqueza e originalidade, consegue articular as partes entre elas por meio de conexões imperceptíveis à primeira leitura, e apresenta, em seguida, uma breve descrição das quatro obras já publicadas: *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956), *Grande Sertão: veredas* (1956) e *Primeiras Estórias* (1962). Desta última, ele comenta o neologismo “estória”, próximo do inglês “story”, que não foi traduzido em francês.

Para ilustrar a grande riqueza da narrativa rosiana, Rónai (1965) comenta alguns episódios de seus romances que obedecem a certas regras como as incógnitas do destino das personagens, os códigos ancestrais, a imbricação do maravilhoso à realidade, os medos atávicos, a sede de amor ou de vingança que os compele à ação. Suas personagens são crianças, loucos, mendigos, cantores ambulantes, prostitutas, vaqueiros – personagens em margem da sociedade, próximos da natureza, mas sempre vistos de dentro, o que acentua a impressão de verdade.⁵

Rónai (1965) cita algumas aptidões de Rosa que considera como as mais interessantes; “a capacidade de dar relevo a qualquer episódio pela escolha de um ponto de vista surpreendente ao mesmo tempo que a de fazer entrever, por trás da história propriamente dita, outras histórias que contribuem a sugerir o mundo íntimo das personagens secundárias, a marcar seus traços e a lhes conferir uma personalidade definida” (p. 11).

Naturalmente ele comenta a riqueza que caracteriza a língua, sempre inventiva, de Rosa; a erudição com a qual ele traz mitos clássicos ou tradições medievais para o Sertão; as fábulas originais que se aclimatam às regiões do interior do Brasil.

De *Primeiras Estórias* que “a crítica ainda não a digeriu”, ele comenta a facilidade com a qual Rosa passa do romance ao conto. Ele se atém a “Famigerado”, que afinal é a história de uma palavra (metalinguagem) e “A terceira margem do rio”, sobre a qual o filósofo francês Jacques Rancière propõe uma interpretação das mais originais e da qual falarei mais adiante.

Os contos, segundo Rónai (1965), são o lugar onde o sentido literal e o sentido simbólico se sobrepõem e onde, mais uma vez, a criatividade de Rosa se manifesta por uma “expressividade absoluta” (p. 14): topônimos bizarros, apelidos, palavras-valise, prefixação, sufixação fora do comum, transformação de nomes em advérbios e vice-versa, neologismos... como se o escritor

⁵ No prefácio à edição francesa das *Premières Histoires*, sugeri que o narrador fala como suas personagens “se elas falassem...”

quisesse ampliar os limites da língua portuguesa, como se a trabalhasse como uma matéria elástica. As criações de Rosa reativam palavras esquecidas, antigas, forjam novas, infinitamente.

Como lembra Paulo Rónai (1965), “nosso contador não deixa intacta nenhuma categoria gramatical, nenhum procedimento de derivação ou de formação, nenhum meio de coordenação ou de subordinação. Mesmo os sinais de pontuação conheceram com ele modificações profundas” (p. 16). Fornece numerosos exemplos tais como a ruptura da conjunção quando dois advérbios de modo se seguem (“Ingente universalmente era preciso um milagre”) ou a substituição do adjetivo por um substantivo (“milenar e animalmente o odiavam”), ou ainda a formação de advérbios inusitados (“Ia desconhecidamente, dispostamente, convidadamente, olhos empalidecidamente azuis”). Inúmeros são os exemplos de sufixação e de prefixação inusitadas, de neologismos, de conexões inesperadas...

Com seu costumeiro sentido da linguagem e da literatura, Paulo Rónai (1965) oferece uma apresentação bastante completa de um autor que ele conhece perfeitamente.

O problema é que Paulo Rónai (1965) faz uma leitura em “*connaissance de cause*”, como se diz em francês. Não só ele conhece profundamente o autor, mas a língua literária brasileira, que vem se emancipando dos cânones tradicionais, tomando forma, se amoldando à realidade e à cultura nacionais. Ele fala “de dentro”.

Ora, “de fora” as coisas são outras. Guimarães Rosa aparece em francês traduzido conforme a prática tradutória dos anos 60, muito antes da “revolução” teórica e metodológica dos anos 80, que deve a Antoine Berman, Henri Meschonnic, Haroldo de Campos, entre outros, o aparecimento de um pensamento crítico de grande acuidade sobre as questões de tradução literária.

Nos anos 60 a tradução obedece aos mesmos critérios clássicos do passado:⁶ a língua de chegada, o francês, deve ser elevada, correta, homogênea e a questão do estilo é secundária. O que importa é a história e não a maneira como se a conta.⁷ O tradutor da editora Seuil, Jean-Jacques Villard, oferece uma tradução límpida e truncada,⁸ que não consegue de modo algum dar uma ideia do estilo rosiano.

A prova é o comentário “antifrástico” de Alain Bosquet, crítico do jornal *Le Monde*, segundo o qual: “*Diadorim* é sem dúvida aquele (dos livros traduzidos) que se pode ler com maior facilidade”.⁹

Alain Bosquet resume de maneira algo rudimentar os objetivos da prosa rosiana: definir sensorial e afetivamente um país como o Brasil; estabelecer uma ética realista mas movente e situar o lugar da linguagem no contexto de suas outras duas preocupações.¹⁰ Do Brasil, ele diz que se trata de um país com um passado bastante pobre... que sua história pré-hispânica (*sic?*) é sem glória nem unidade e conclui que não há necessidade para o escritor de reencontrar um modo de pensar antigo. Desse modo, segundo ele, Rosa, livre da preocupação de tempo e de espaço pode se permitir improvisar...

Mais adiante, o crítico conclui que “fora as passagens picarescas do livro, não parece que o romancista se interesse à realidade tangível do Brasil”. Quanto a *Buriti* (Corpo de Baile), trata-se

⁶ Ver Inês Oseki-Dépré, *Teorias e práticas da tradução literária*, Ed. UnB, 2021.

⁷ Vem-me a lembrança o comentário de um amigo poeta que leu Rosa na edição do Seuil. «Uma história de bois»? foi tudo o que ele reteve...

⁸ O tradutor suprime palavras ou passagens que lhe parecem “obscuras”.

⁹ “*Diadorim* est sans doute celui que l’on peut lire avec le moins de dépaysement”, Alain Bosquet, “Le monde foisonnant de João Guimarães Rosa”, *Le Monde*, 10/04/1965.

¹⁰ «définir sensoriellement et affectivement un pays comme le Brésil, établir une éthique réaliste mais changeante, situer la place du langage dans le contexte de ses deux autres préoccupations», *loc. cit.*

do problema do homem face às maravilhas naturais e *Nuits du Sertao* (Corpo de Baile) é consagrado ao problema do amor. Leitura sumária, redutora, que se deve em grande parte à versão francesa desses grandes livros.

3 DA TRADUÇÃO COMO VEÍCULO DE RECEPÇÃO

A tradução francesa de *Primeiras Estórias*, inéditas, data de 1982, ou seja, vinte anos depois da primeira recepção da obra de Guimarães Rosa.

A autora dessas linhas já tinha uma pequena experiência, inaugurada nos anos 70 com a publicação francesa de fragmentos das *Galáxias* de Haroldo de Campos na revista *Change*, traduzidos e revistos pelo autor. Durante esse período, outra tradução sua viria à tona, dessa vez do francês para o português, com os *Escritos*, de Jacques Lacan, publicados pela Editora Perspectiva em 1972.

Nos anos 80, ficou clara a urgência de se retraduzir Guimarães Rosa e tentar algo menos denso do que os romances que, mesmo mal, já tinham sido publicados. Optou-se pelas *Primeiras estórias*, até então (e desde então) inéditas em francês, cuja tradução é o fruto de um intenso trabalho linguístico e não só.

O prefácio à edição francesa insiste sobre o *deslocamento*, que opera pela utilização de uma região geográfica indiscutível não mais como paisagem ou cenário para os acontecimentos que serão vividos pelas personagens, mas como uma matriz de elementos ficcionais e/ou poéticos (ROSA, 1982, p. VIII). Nesse sentido, mesmo admitindo que haja um parentesco entre Rosa e Joyce (sem falar de influência), uma convergência se verifica no fato de que a realidade quotidiana das personagens de ambos parece se imbricar na realidade de um povo e de um lugar, ou mesmo de uma nação em sua história e em seu devir. Outro ponto comum consiste no emprego de procedimentos poéticos que visam a multiplicar as perspectivas e visões de uma mesma realidade ou a produzir um sincretismo entre as diversas sensações e sentimentos numa espécie de encantação metafórica. O texto de Rosa contém muitos exemplos nos quais o monólogo interior alterna com a ação ou a descrição (que recria a realidade por meio de neologismos, palavras-valise, jogos de palavras sem a economia de procedimentos como a rima interna, a aliteração, o eco ou o refrão).

Outro traço comum entre os dois autores é a referência a uma cultura “universalista”, dos clássicos (Virgílio, Ovídio, Dante, a mitologia greco-latina), da Bíblia, que permite ultrapassar as fronteiras de um regionalismo nacionalista. Em Joyce e em Rosa, pode-se igualmente observar um profundo conhecimento dos substratos linguísticos e culturais que se encontram na base de suas línguas, quer seja o gaélico para o primeiro ou o tupi-guarani ou os dialetos africanos para o segundo, assim como o domínio dos diversos registros da língua, popular ou erudita.

O que os distingue, entre outros fatores, é que, se para Joyce há uma convergência para se atingir uma densidade épica na qual as vozes individuais se cruzam numa visão de conjunto, contraditória e múltipla, no caso de Guimarães Rosa das *Primeiras Estórias*, trata-se antes de destacar, uma a uma, as vozes entrecruzadas. Em outros termos, Guimarães Rosa explicita o tácito, subvertendo o silêncio das coisas e das pessoas.

O meio pelo qual o autor faz falar o mundo são as “personagens”, as crianças, os seres solitários, o sertanejo, sem que se possa falar de personagens, mas, antes, de representantes do avesso das coisas, dos quais Guimarães Rosa se faz representante. A realidade “local” toma forma através deles: a honra, o amor da terra, a pureza dos sentimentos, o silêncio do sertanejo, as fantasias.

Os procedimentos narrativos são múltiplos tais como a introdução do discurso na narração, o monólogo interior, o uso dos dêiticos, e os textos dialogam entre eles, pelo delírio, pela mudança de registro.

O prefácio é seguido de uma nota de tradução, em que se tenta justificar certas escolhas, certas invenções, com a necessidade de se manter uma certa legibilidade em francês. Insisti na distância que separa a língua de Guimarães Rosa do português literário, distância bastante reduzida na versão francesa. Tentei justificar a criação de neologismos, o respeito dos vários registros da fala, as rupturas entre discurso e narração, abandonamos o que não se podia manter. A finalidade dessa tradução era a de partilhar a alegria de ler Guimarães Rosa, segundo eu, o maior prosador da literatura brasileira.

4 RECEPÇÃO NEGATIVA DA TRADUÇÃO FRANCESA DAS PREMIÈRES HISTOIRES

Ora, se a publicação do livro em 1982 foi alvo de elogios encorajadores, como os de Antoine Berman presente no lançamento ou de Henri Meschonnic,¹¹ para os quais minha tradução correspondia exatamente aos princípios de uma nova tradutologia literária, o contrário se verificou junto ao leitor culto (como Alice Raillard, tradutora de Jorge Amado, por exemplo) que “estranhou” a tradução.¹²

O livro era o primeiro da coleção brasileira de Anne Marie Métaillé, algo decepcionada pela desaprovação do primeiro público.

O que se dizia? Que isso “não era francês”.

A consequência foi que paulatinamente, sem que a tradutora fosse prevenida, houve “correções” nas versões seguintes...

Myriam Suchet, jovem e brilhante pesquisadora, comparatista, professora da Sorbonne III, diretora do centro de estudos do Quebec na mesma universidade, membro do Instituto Universitário de França, especialista de heterolinguismo e de tradução, observou num breve exercício acadêmico as transformações pelas quais passou o conto “A terceira margem do rio”.

Ela nota que na versão publicada em 1989 no volume *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine* (reeditada em 1997) poucas são as modificações quanto à primeira, de 1962. Trata-se da substituição da maiúscula “Mon père” no original por “mon père” e o acréscimo de um ponto final.

Por outro lado, a versão publicada em 1998 em *Des nouvelles du Brésil*, pela mesma editora, apresenta divergências importantes que Suchet analisa segundo uma ordem crescente de importância em termos de estratégia da tradução, a começar pelo título, originariamente “Le troisième rivage du fleuve” que se transforma em “La troisième rive du fleuve”. Seguem suas observações.

Tempos verbais:

– Os tempos verbais em geral são conservados, salvo um imperfeito que foi substituído pelo passado (no texto): “Mas teve (a canoa) de ser toda fabricada” – Mais elle *devait être bien fabriquée* (IOD), Mais elle *dut être entièrement fabriquée* (TR).

¹¹ Ou ainda de poetas como Haroldo de Campos no Brasil, Liliane Giraudon, Jean-Jacques Viton na França...

¹² Podemos citar aqui o próprio Guimarães Rosa em carta à tradutora inglesa de *Tutaméia*: «Não procuro uma linguagem transparente. Pelo contrário, o leitor deve ficar chocado, despertado de sua inércia mental.», citado por Mathieu Lindon, *Libération*, 4/03/2016 (Nós traduzimos).

Léxico:

– Os termos inabituais apesar de existirem em francês são substituídos por sinônimos mais comuns. Na primeira frase, o adjetivo “*positif*” (positivo) se transforma em “*affirmatif*”. O substantivo “*courroux*” (ira) em “*rage*”; “*caché dans le buisson*” (na grotta do mato) em “*caché dans le bois*”. O verbo “*conjur*er” (esconjur) em “*exorciser*”.

– As construções próximas da oralidade são sistematicamente normalizadas em função das regras de literariedade: “*et ça*” (e sido assim) desaparece na primeira frase do texto. Quando a mãe diz: “*T’en vas, t’y restes*” (Cê vai, ocê fique) se transforma em “*Tu t’en vas, t’y restes*”. “*Mais il se passa qu’un jour*” (Mas se deu que, certo dia) em “*Mais voici qu’un jour*”, construção *standard*.

Ritmo:

– O ritmo geral é modificado pela supressão de inúmeras vírgulas, que desaparecem. Outras, pelo contrário, são acrescentadas para suprimir uma locução: “*au début de la venue des première crues*” (na vinda das primeiras cheias do rio) se transforma em: “*au début, lors des premières crues*”.

– Além do regime das vírgulas, alguns complementos circunstanciais mudam de lugar na frase: “*C’était notre mère qui commandait et qui nous rabrouait dans le quotidien*” (Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente”) passa a ser “*Dans le quotidien c’était notre mère qui commandait et qui nous rabrouait*”, o que suprime o caráter oral da frase. Outro exemplo: “*Jamais je ne pouvais vouloir me marier*” (Eu nunca podia querer me casar) se transforma em: “*vouloir me marier, je ne pouvais jamais*”.

Combinações:

– Myriam Suchet observa que as alterações podem afetar ao mesmo tempo o léxico e os tempos verbais ou ainda o ritmo. Como na frase: “*Même lorsqu’arrivèrent, il n’y a pas longtemps, les hommes de presse qui vinrent em bateau à moteur*” (Mesmo quando foi, não faz muito, os homens do jornal, que trouxeram a lancha) se transforma em: “*Même, il n’y a pas longtemps lorsque les hommes du journal arrivèrent en bateau à moteur*”. A última frase sofre uma modificação importante: “*et, moi, fleuve em aval, fleuve en dérives, fleuve en dedans – le fleuve*” (e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio) em “*et moi dans le fleuve à vau-l’eau, en aval, en amont – le fleuve*”.

Supressões/acréscimos:

– Com essa última rubrica, Myriam Suchet cita exemplos de repetições que desaparecem na segunda versão do texto. Ou de acréscimos que permitem uma melhor compreensão do texto original como em: “*ma soeur habillée de blanc, comme pour son mariage*” (Minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento) que se transforma em “*ma soeur habillée avc la robe blanche qui avait été celle de son mariage*”...

Exemplos não faltam, mas o importante é que todos eles afetam a oralidade do texto e não uma oralidade qualquer.¹³ As personagens rosianas são, frequentemente, gente do campo, que vivem fora da cidade, e em cujo falar as incisivas, as repetições, as redundâncias são normais. A pesquisadora conclui que a primeira tradução reconduz à estranheza inerente do original, que desaparece na segunda versão.

¹³ A respeito da oralidade, ver Sheila Maria dos Santos, da UFSC, “Traduire l’oralité dans *Grande Sertão: Veredas*”, trabalho apresentado na Universidade Paris IV, como conclusão de mestrado, em 2013.

RECEPÇÃO ESTILÍSTICA

Em 2012, uma nova referência às *Premières Histoires* é objeto de um estudo acadêmico, proposto por Michèle Monte¹⁴ (2017) que o apresenta no *colóquio “Normes textuelles et discursives: émergence, variations et conflits”*, organizado pela Universidade de Toulon e publicado pelas Presses universitaires de Franche-Comté.

Após uma introdução na qual a autora apresenta uma breve biografia de Guimarães Rosa e da especificidade do gênero “estória”, definida pelo autor como “anedota”, ela aborda em primeiro lugar os *Dispositivos narrativos e o estilo* das *Primeiras Estórias* (MONTE, 2017, p. 1-2).

A primeira observação de Michèle Monte concerne ao ponto de vista da narração, que varia nos contos rosianos (primeira pessoa, terceira pessoa ou voz coletiva), o que permite passar facilmente da realidade concreta comum à realidade percebida pelo sujeito. Como exemplo, ela cita o *incipit* de “Les bords de la joie” (“As margens da alegria”), “La bienfaitrice” (“A benfazeja”), “Substance” (“Substância”). Nos três inícios ela nota dois dispositivos narrativos diferentes: um narrador anônimo e uma personagem com ponto de vista interno, um narrador na primeira pessoa que interpela os moradores da aldeia (p. 2-3).

Por outro lado, acrescenta, do ponto de vista da língua, os três *incipit* apresentam traços comuns: a oralidade, a história contada por um orador a um auditório explícito ou implícito e um léxico no registro familiar, mas no qual se nota uma mistura de concreto e de abstrato. O ritmo é construído pela justaposição de elementos heterogêneos, com uma alternância de frases longas ou de frases condensadas, o que representa uma novidade no plano linguístico em relação à uma língua literária *standard* (p. 3).

Michèle Monte (2017) examina em seguida as inovações lexicais criadas pelo autor: 421 palavras novas, 193 por sufixação, 132 por prefixação, 81 por composição (palavras-valise), 6 neologismos semânticos, criados ora pelo acréscimo de um sufixo ou de um prefixo mais um sufixo.¹⁵ Ela acrescenta exemplos fornecidos por Paulo Rónai (1965) em seu prefácio à edição brasileira: adjetivos, prefixação, antonímia e por nós, no prefácio à edição francesa, e examina as propostas feitas na tradução.

Ela conclui que a preferência dada aos verbos e adjetivos substantivados (em relação a palavras abstratas) provém da vontade de fazer ouvir a oralidade através do escrito (p. 3-5).

Quanto às inovações sintáticas, ela enumera as substantivações de adjetivos ou de advérbios (no liso do rio, o ao longe), a transformação do regime dos verbos, o uso acentuado do infinitivo substantivado, difícil de traduzir em francês onde ele é raro: “Ao Retrupé, com seu encanzinar-se, blasfemífero, e prepotente esmolar, ninguém demorava para dar dinheiro, comida, o que ele quisesse, o pão-por-deus”. (“A benfazeja”) que, em francês, é traduzido por *Au Rétroupié, avec son entêtement blasphemiphère, et son quémandage autoritaire, personne ne tardait à donner de l’argent, de la nourriture, ce qu’il voulait, le pain-pour-l’amour-de Dieu* (“La Bienfaitrice”). Nessa frase ela nota a coexistência do registro erudito (blasfemífero) e do registro popular (encanzinar-se) e a criatividade do autor na onomástica (Retrupé) (p. 6).

O seguinte ponto examinado concerne à justaposição e aos anacolutos (p. 6-8), que são os dois traços, segundo ela, do estilo rosiano, o que acentua o caráter oral de sua escrita. Ela comenta

¹⁴ Professora de Linguística da Universidade de Toulon, especialista entre outras coisas em análise textual. O artigo é redigido com a nossa colaboração.

¹⁵ A pesquisadora consultou «Caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva de Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias*», de Gabriela Guimarães Jerônimo & Maria Helena de Paula, pesquisadoras da Universidade Federal de Goiás (*on-line*).

o *parti-pris* da tradução, o de permanecer o mais próximo possível do ritmo das frases, às vezes longas, puramente nominais ou acumulando expansões em torno de um breve núcleo verbal e que se terminam de maneira abrupta. Ela nota que nem tudo pôde ser traduzido em francês como: “sem deixar ninguém se chegar à *pega ou à fala*” (em francês: “*pour le toucher ou lui parler*”).

Ela conclui esse tópico sobre a dificuldade da tradução que, querendo manter o ritmo e as particularidades do original, pode passar por “*maladroite*” (incompetente?).

A segunda parte do artigo, “*Questions de traductions*”, aborda o problema da tradução propriamente dita das *Primeiras Estórias* (p. 8-12).

Ela refaz o mesmo exercício de Myriam Suchet, não sem antes acrescentar que a tradutora desejou fazer uma tradução não literal, mas “no respeito do projeto original associado à intenção de traduzir o texto como se o escritor o reescrevesse em francês”, método que, segundo Michèle Monte, prolonga as posições de Antoine Berman (1984) ou de Henri Meschonnic.

Ela nota que da primeira à segunda versão da “Terceira margem do rio”, houve 47 modificações em relação à tradução original:

- retificações quanto ao referente (13)
- recursos a lexemas mais comuns (6)
- introdução de erros referenciais (4)
- divergência de interpretação (5)
- modificação da ordem dos sintagmas (2)
- normalizações lexicais (2)
- normalizações sintáticas (4)
- supressão de anacolutos e de marcas de oralidade (8)
- indiferenciação das escolhas dialetais de natureza poética (3).

Segundo a linguista, algumas modificações, sem ser indispensáveis podem ser justificadas, mas elas entram em contradição com todas as outras que não levam em conta a especificidade do estilo rosiano. Ela considera que as onze últimas modificações fazem desaparecer o ritmo e a hibridiz (oral/erudito, familiar/poético) característicos da escrita de Guimarães Rosa.

O estudo se conclui pela análise de três exemplos nos quais as expansões aditivas da frase inicial são suprimidas ou substituídas pela subordinação, do qual citamos o primeiro

Nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão daquele.

OD: Notre père disparaissait de l’autre côté, dirigeait la barque vers le grand marais, à des lieues, car il y en a, parmi les joncs et la broussaille et lui seul connaissait, recoin par recoin, l’obscurité de tout cela.

TR: notre père disparaissait de l’autre côté, dirigeait la barque vers le grand marais qui mesure des lieues, parmi les joncs et la broussaille que lui seul connaissait, recoin par recoin, dans l’obscurité de tout cela (MONTE, 2017, p. 12).

O parêntese enunciativo, “que há” exprime, segundo Monte, a grande extensão do brejão, assim como a conjunção “e”, que desaparecem na tradução revista.

Conhecendo o português, ela lamenta que a primeira tradução não tenha ido mais longe na hibridização dos registros de língua, erudita e popular. Ela conclui que minha tradução levou em consideração as invenções idioletais mas reduziu os traços populares que caracterizam o estilo

rosiano oferecendo ao público em certos momentos um texto mais experimental do que o do próprio autor (p. 12).

5 RETRADUÇÕES E HERMENÊUTICA

A partir de *Premières Histoires* (1982), surgiram traduções e retraduições das obras anteriores de Guimarães Rosa. Assim, Jacques Thiériot traduz *Sagarana* em 1997 (Albin Michel); *Mon oncle le jaguar* (Meu tio o Iauaretê) em 1998 (Albin Michel); *Toutameia* (Tutaméia) em 1999. *Diadorim* (Grande Sertão Veredas) é retraduzido por Maryvonne Lapouge em 1991 (Albin Michel), com segunda edição em 2006 e livro de bolso em 2017.

Em 2016, são publicados *Mon oncle le jaguar et autres histoires (Essas histórias)*, na tradução de Mathieu Dosse (Editions Chandeigne), que recebe o Grand Prix de la Ville d'Arles em 2016 e o Prêmio da tradução pela Gulbenkian-Books em 2017.¹⁶

Guimarães Rosa pertence doravante ao público francês e as novas traduções francesas são apreciadas. A etapa seguinte será consagrada à interpretação da obra. Assim, no prosseguimento de um colóquio, a Universidade de Rennes publica, em 2012, o volume *João Guimarães Rosa: Mémoire et imaginaire du sertão-monde* com os textos apresentados no colóquio “João Guimarães Rosa” dedicado ao autor do qual apresentamos o sumário.¹⁷

TABLE DES MATIÈRES

Les auteurs	7
<i>Présentation</i>	
Rita OLIVIERI-GODET et Luciana WREGG-RASSIER	11
<i>Introduction</i>	
L'œuvre de João Guimarães Rosa: une monumentale aventure de la littérature brésilienne	
Rita OLIVIERI-GODET	13
<i>Première partie</i>	
Sertão, sertões, monde: lectures de l'œuvre de João Guimarães Rosa	
L'expression de l'indicible:	
Guimarães Rosa, Meyer Clason, Wittgenstein	
Antonio BRASILEIRO	21
La Chanson de Roland et Diadorim: un exercice dialogique	
Eduardo José TOLLENDAL	27
Entre contes et (dés) enchantements:	
une lecture de « Ruban vert dans les cheveux »	
Elvya RIBEIRO PEREIRA	37
Du Guaicuí au Verde-Alecrim: la langue des oiseaux	
Francis UTÉZA	49
Le trikster et le malandro: la dimension historique	
de la représentation des motifs archaïques dans l'œuvre de Guimarães Rosa	
Ivone DARÉ RABELLO	77
Le droit à l'intériorité chez João Guimarães Rosa	
Ligia CHIAPPINI	89

¹⁶ Segundo Mathieu Dosse, existem 15 traduções de *Grande Sertão: Veredas*, das quais a mais recente é uma versão espanhola, publicada em 2019 na Argentina, «Traduire Guimarães Rosa», *En attendant Nadeau* (journal de littérature), 20/12/2016.

¹⁷ Alguns desses artigos estão disponíveis no site <http://books.openedition.org/pur/56452>.

Premières histoires, de Guimarães Rosa, et la jouissance de la mémoire résiduelle	
Maria Luiza BERWANGER DA SILVA	103
Mes nuits avec Guimarães Rosa	
Néstor PONCE	111
Le désir du discours	
Maria Zilda FERREIRA CURY	117
Femme, pécheresse et sainte :	
Maria Mutema, personnage de Guimarães Rosa	
Rosana RIBEIRO PATRICIO	131
Machado – 1908 – Rosa: images circulaires, formes parallèles	
Rubens ALVES PEREIRA	141
Le message de l'Autre dans trois nouvelles de <i>Corpo de Baile</i>	
Sandra Maria ASSUNÇÃO	161
Une traversée par le clair-obscur du <i>sertão</i>: une représentation de la vérité dans <i>Diadorim</i>	
de João Guimarães Rosa	
Volnei Edson DOS SANTOS	173
La scène interdite dans « Face de bronze »	
Yudith ROSEMBAUM	185
<i>Deuxième partie</i>	
Création, permanence et innovation dans les formes de représentation littéraires et esthétiques du <i>sertão</i>	
Soroco: le creux sans bornes ou l'identité du <i>sertão</i> dans la modernisation brésilienne	
Ana Paula PACHECO	199
<i>Mon oncle le Jaguar et Sécheresse: des mondes menacés</i>	
Hermenegildo BASTOS	209
La construction d'un imaginaire sur le <i>sertão</i>: le roman réaliste du Nord (1890-1905)	
Jean-Yves MÉRIAN	221
Les dimensions du terme régionaliste <i>sertão</i> chez Guimarães Rosa	
Maria Célia LEONEL et José Antonio SEGATTO	233
Jeu de mémoire, enjeux du langage: la construction du <i>sertão</i> dans <i>Grande sertão: veredas</i>	
Maria da Conceição COELHO FERREIRA	245
De João Rosa a João Ubaldo	
Pedro BARBOZA DE OLIVEIRA NETO	255
<i>Troisième partie</i>	
Réception, traduction et rayonnement de l'œuvre de Rosa Guimarães Rosa, un personnage de roman	
Aleilton FONSECA	267
João Guimarães Rosa et Mia Couto ou l'art de créer leurs histoires	
Bárbara DOS SANTOS	273
<i>Traduzadapter</i>	
La traduction <i>en-jeu</i> dans l'œuvre de João Guimarães Rosa	
Germana Henriques PEREIRA DE SOUSA	283
Réalité et symbole chez Guimarães Rosa: du récit littéraire au langage cinématographique	
Claudio Cledson NOVAES	301

La fonction de l'espace dans *Les Nuits du Sertão*: littérature et cinéma

Josmar DE OLIVEIRA REYES 313

L'œuvre de Guimarães Rosa au cinéma

Rogério LIMA 325

Nota-se que mesmo se a maior parte dos participantes são brasileiros, a publicação é francesa, o que a inclui no *corpus* das recepções de Guimarães Rosa na França. A introdução do colóquio, “L’œuvre de João Guimarães Rosa: une monumentale aventure de la littérature brésilienne”, apresentada por Rita Olivieri-Godet, é orientada para este público. Partindo de elementos biográficos, ela apresenta o escritor como o autor de “uma obra monumental”, arraigada “no fundo das tradições populares dessa região”, considerada, segundo Mario Vargas Llosa, como “uma das obras formalmente mais bem-sucedidas do século”. Comenta em seguida sua linguagem feita de uma mescla de erudição, arcaísmos e de elementos populares, no que Guimarães Rosa contribui à renovação da prosa brasileira e apresenta as características de sua escrita de que já se falou no início do presente trabalho, e seu grande mérito é o de examinar a obra do grande autor sob diferentes prismas visando o público francês. Os grandes temas são examinados (o Sertão, as personagens carismáticas, o imaginário, a criação textual) e também o aspecto intersemiótico da obra (literatura e cinema, a questão da tradução).

Uma das contribuições gira em torno de *Premières Histoires*. Trata-se do texto “*Premières histoires*, de João Guimarães Rosa, et la jouissance de la mémoire résiduelle” (p. 103-110), apresentado pela professora Maria Luiza Berwanger da Silva, da UFRGS, que, utilizando a versão francesa da obra é a única a se interessar pela interpretação dos contos. Estes, contrariamente aos grandes romances, permitem à pesquisadora estabelecer laços ao mesmo tempo conceituais e temáticos que ela julga próprios a Guimarães Rosa. Ela qualifica a obra como um “manual de metafísica e uma série de poemas modernos”, no qual a palavra assume uma pluralidade de direções e de sentidos. Obra polissêmica, portanto, que visa a transcender a lógica. Trata-se de um “entrelaçamento” da voz autorreferencial e da voz narrativa e do desvelamento da evidência ilusória por detrás da qual retece a eterna condição humana. De certo modo, para a pesquisadora, as histórias da Mule-Marmelle (“A Benfazeja”) ou de Oncle Man’Antonio (“Nada e a nossa condição”) são histórias de perdão, dissimuladoras da dor, a partilhar com o leitor (p. 106-107).

Ser e parecer orientam a visão entre um espaço visto e um espaço a ser descoberto. Apoiando-se em Claude Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*), ela vê na personagem de Man’Antonio o desabrochar da subjetividade diante do qual a redução da paisagem permite a emergência de lugares indizíveis, “articuladores da subjetividade a ser re-simbolizada”. Segundo Maria Luiza Berwanger da Silva (2012), de figura subjetiva em figura subjetiva, a produção de Guimarães Rosa “reconfigura a tristeza brasileira” (p. 107-108).

Por outro lado, a “ficção”, ou melhor a “trans-ficção” (segundo Haroldo de Campos, que ela cita) permite o surgimento do resíduo memorial a ser restituído, fundando um terceiro espaço em continua construção. É o caso das crianças nos contos “Les bords de la joie” (“As margens da alegria”), “Perlimpsychie” (“Pirlimpsiquice”) e “Les sommets” (“Os cimos”) cujo olhar “difratado e múltiplo” permite ao sujeito-narrador um itinerário existencial a ser fundado e composto” (p. 109). O menino faz “perdurar a vida para além de todas as linhas da vida ordinária” (“perdurer la vie au-delà de toutes les lignes de la vie ordinaire”).

A questão do resíduo aparece ainda em “Substance” (“Substância”) através da metáfora do polvilho, “lugar de condensação do exterior, como esperança mais larga” (p. 109) e criador de imagens da lembrança.

Enfim, o resíduo permite construir imagens, configurar o conjunto de contos se “colocando sob a égide da invenção atual baseada no projeto artístico de transformar a página escrita em amostra de mecanismos de fabricação textual do tempo e do espaço” (p. 112). Nesse sentido, o conto “Le miroir” (“O Espelho”) mantém sob sua aparente visualização esse desejo profundo de cartografar na página a pluralidade de experiências paradoxais vividas e partilhadas com o Outro” (p. 110). Ela invoca Derrida (*Shibboleth pour Paul Celan*), e a reflexão de Paul Ricoeur (*La Mémoire, l’histoire, l’oubli*), sem ser explicitada, sustenta sua leitura.

Em conclusão, podemos citar suas palavras:

Na paisagem de Guimarães Rosa dispersa nas *Premières histoires*, entrecruzar significa ‘dissimular’ (ou ‘transfingir’) para ‘transcender’, dissimular e transcender como duas experiências estruturantes nas quais a Arte toca a vida retecendo-a para tecer o novo, ancorado na força do fio memorial (SILVA, 2012, p. 109).

Maria Luiza Berwanger da Silva procede, portanto, a uma hermenêutica de tipo “metafísico” na qual os contos servem de base a uma reflexão trans-literal e trans-literária, na qual a memória residual de Guimarães Rosa está profundamente arraigada à memória brasileira e na qual o perdão¹⁸ compensa a tristeza dos trópicos.

Maria Luiza Berwanger da Silva faz ainda menção à tradução francesa, feita sob a égide da transcrição, “que concretiza a reflexão de Haroldo de Campos no tocante à palavra transcriada ou inventada, a que tenta perceber o entrelaçamento dessa forma de leitura ao simbolismo do fio residual (p. 110)”.

5 PREMIÈRES HISTOIRES, UMA OBRA TOTAL?

Assim, a recepção de Guimarães Rosa na França¹⁹ se afirma paulatinamente e dá lugar não mais a uma *poética* do texto e de sua tradução, mas de uma *hermenêutica*.

Após o sucesso da tradução de Mathieu Dosse, Mathieu Lindon apresenta no jornal *Libération* uma crônica elogiosa do autor, sublinhando suas inovações linguísticas,²⁰ sua personalidade e passando em revista suas obras traduzidas até 2017, inclusive *Premières Histoires*, caracterizadas por uma grande densidade e nas quais se vai das “margens da alegria” até o fundo do desespero.

O problema dessa obra para a crítica da recepção reside na variedade e heterogeneidade aparente dos textos que a compõem. Se a “forma”, a linguagem, as inovações linguísticas, os *leit-motive* e personagens permitem uma apreciação geral da obra, a tarefa é mais árdua quando se trata de abordar o conjunto dos 21 contos.

Ora, se Maria Louiza Berwanger da Silva parece encontrar um denominador comum a certos contos: “Aucun, aucune” (“Nenhum, nenhuma”), “Bienfaitrice” (“A benfazeja”), “Rien et notre

¹⁸ «O perdão coloca uma questão originariamente distinta daquela que motivou toda nossa empresa, a da representação do passado [...] de um lado é o enigma de um erro que paralisaria a força de agir desse ‘homem capaz’ que somos; e é, em réplica, o da eventual supressão dessa incapacidade existencial, que designa o termo de perdão. Esse duplo enigma atravessa em viés toda representação do passado», Paul Ricoeur *op. cit.*: Seuil, 1990, p. 593. Ainda: «aquele que se perdoa, aquele que é perdoado, se aceita a si como um outro. Sua identidade supõe uma «desidentificação», Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 288. (Nós traduzimos).

¹⁹ Ver também Isabelle de Vendevre, «João Guimarães Rosa et ses lieux: l’écopoétique, nouveau cosmopolitisme?», *L’Ordinaire des Amériques* [En ligne], 223 | 2017, mis en ligne le 14 décembre 2017, consulté le 17 juin 2021. URL: <http://journals.openedition.org/orda/3765>; DOI: <https://doi.org/10.4000/orda.3765>

²⁰ Mathieu Lindon, *Libération*, *loc. cit.*

condition” (“Nada e nossa condição”), “Les bords de la joie” (“As margens da alegria”), “Perlimpsychie” (“Perlimpsiquice”), “Les sommets” (“Os cimos”), “Substance” (“Substância”), “Le miroir” (“O espelho”), na noção de “memória residual”, o filósofo francês Jaques Rancière²¹ inclui sua reflexão sobre *Premières Histoires* em sua obra de 2017 (*Les bords de la fiction*), consagrando-lhe um capítulo na sequência de sua exposição sobre a ficção moderna.

Não é nosso intuito o de resumir ou de apresentar os desenvolvimentos articulados no livro, que são numerosos e complexos.²² Tentamos aqui extrair apenas os eixos que nos conduzem à leitura que Jacques Rancière faz de Guimarães Rosa.

Partindo da definição do que ele entende por ficção, não “o ato de inventar mundos que não existem”, mas como “uma maneira de fazer mundo enquanto estrutura da racionalidade” (no prelo, p. 8), cuja matriz é aristotélica, Rancière estabelece a diferença entre os discursos da ciência social ou do jornalismo, relativamente fiéis à matriz clássica, e a ficção moderna, que a modifica radicalmente. No primeiro caso, trata-se de se estabelecer as causas e as consequências, as intenções e os fins. No caso da ficção “moderna” que começa com Gustave Flaubert e se prossegue com Faulkner, Virginia Woolf ou Guimarães Rosa, entre outros, essa lógica é subvertida.

Em outras palavras, o que Aristóteles estabeleceu ao definir a tragédia como “um encadeamento de ações que modifica o estado e a consciência dos indivíduos fazendo-os passar da felicidade à infelicidade e da ignorância ao saber” conduziu a definir a ficção como “uma estruturação do tempo humano que o submete a um princípio de causalidade”. As coisas *podem* acontecer desse modo como consequência umas das outras. Essa matriz ficcional, na verdade, ultrapassou o domínio das invenções poéticas para “qualquer lugar” onde se trate de produzir um certo sentido da realidade.

Por outro lado, se essa racionalidade ficcional era compatível com um tipo de sociedade constituída de homens livres ou ativos, os outros homens, passivos – a maioria dos humanos –, eram deixados de lado, os homens para quem nada acontece e para quem as coisas se repetem de maneira idêntica.

Assim, para ele: “A literatura, ela, tomou o caminho contrário. Em vez de democratizar a razão ficcional aristotélica para incluir toda atividade humana no mundo do saber racional, ela destruiu seus princípios para abolir os limites que circunscreviam um real próprio à ficção” (p. 11).

O autor consagra quatro capítulos principais sobre as transformações da ficção. O primeiro interroga as transformações do ambiente em cujo interior a ficção delimita e povoa um mundo sensível específico (p. 15), derrubando as barreiras entre as classes sociais e os mundos. O exemplo aqui é Flaubert, com *Madame Bovary*. O segundo mostra o encontro entre a racionalidade da narrativa e a da ciência, exemplificado por Edgar Poe e o romance policial. O terceiro interroga o sentido e as formas que adota a imaginação ficcional quando “desaparecem as barreiras que separavam a razão dos fatos e a razão das ficções”, como é o caso de Joseph Conrad e seu romance *Under Western Eyes*, publicado em 1911, e o quarto, após a leitura de Auerbach de Virginia Woolf e de *To the Lighthouse*, 1927, “explora [...] essas ficções limites que incluem aqueles a quem nada não pode nem deve acontecer ou se situam sobre a própria linha de separação entre o mundo em que nada acontece e o mundo em que alguma coisa acontece” (p. 16).

²¹ Jacques Rancière é professor emérito de filosofia na Universidade de Paris VIII, especialista das relações entre política, arte e literatura. Autor de mais de trinta obras sobre a questão, ele consagra o último capítulo de seu livro *Les bords de la fiction* (“Le moment sans mesure”), Paris, Seuil, 2017, p. 173-186 às *Premières Histoires*.

²² Ver Jacques Rancière: “João Guimarães Rosa: les bords de la fiction”, conferência pronunciada na Universidade de Zürich (Ciclo: Brasileira, estrangeira: margens e migrações da literatura), 12.03.2019, em português “João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada”, tradução Inês Oseki-Dépré, publicação prevista para 2021 (Ed. Relicário).

Para Auerbach, com efeito, a obra de Virginia Woolf representa não só “o coroamento supremo da literatura ocidental, mas a promessa de uma ‘vida comum da humanidade sobre a terra’”. O que interessa Auerbach é o fato de Virginia Woolf insistir sobre as circunstâncias anódinas e explorá-las não ao serviço de um encadeamento de ações, mas por elas mesmas. E Rancière explicita a chave da política da ficção como o *tratamento do tempo* (1987, p. 148). Em outros termos, a ficção construída é mais racional do que a realidade descrita e essa superioridade é a de uma temporalidade sobre a outra. Assim,

o tempo da ficção moderna é um tempo da coexistência, um tempo inclusivo, um tempo atômico que apaga a separação entre o mundo dos ativos e o mundo dos passivos, tornando denso o tempo chamado cotidiano, fazendo de cada momento o teatro de uma multidão de acontecimentos ou de micro-acontecimentos sensíveis partilhados por todos.²³

No caso de Emma Bovary, para citar um exemplo, ela anseia viver uma outra vida que aquela destinada às pessoas de sua condição, o que significa habitar um outro tempo. Nesse exemplo, o tédio serve de entrada nesse outro tempo, experiência do “tempo vazio”, não frustração, mas conquista, “transgressão da demarcação que separa os seres humanos em dois segundo sua maneira de habitar o tempo” (1987, p. 151). Esse tempo é um tempo novo na ficção, que permite o acesso à “multiplicidade infinita das sensações ínfimas e das emoções sem nome”.

Insistindo, ele completa: não se trata de um átomo indiferente desse tempo da coexistência, mas do momento de viravolta que se encontra precisamente na fronteira entre o nada e o tudo.

Na última parte do livro, o capítulo “Le moment sans mesure” (“O momento sem medida”) é consagrado às *Premières Histoires* que começa com uma viagem (“Les bords de la joie”) e termina com “Les Sommets” (“Os cimos”). Quando a viagem do menino chega ao fim, começa a vida (“Et la vie arrivait”). Trata-se aqui não de opor os pequenos fatos aos grandes acontecimentos (o peru, o tucano X a grande cidade, a doença da mãe), mas da distância pela qual “a história se escreve como diferente da vida embora fazendo parte dela e feita de sua matéria”.

O mesmo acontece com a “Troisième rive du fleuve” (“A terceira margem do rio”), embora um rio com três margens seja inconcebível o que permite compreender a característica dessas histórias, bordas (margens) de história, quase histórias que marcam as bordas de toda história. A verdadeira vida não tem bordas, ideia antiaristotélica do princípio-meio-fim.

Guimarães Rosa, prossegue Rancière, mostra como a vida se separa imperceptível e radicalmente dela própria, como ele se transforma na “verdadeira vida”, ao ultrapassar o limite que separa *o que acontece do que há*. Em “Famigerado”, o mesmo não acontece. Procedimento também presente nos “Frères Dagobé” (“Os irmãos Dagobé”), em que o esperado não acontece.

As alegorias filosóficas e religiosas não faltam em outros contos, como “Um moço muito branco”, alusão ao Cristo, que aparecem ao lado de outras doutrinas, contos, fábulas e lendas.

A referência ao sertão não deve tampouco ser pretexto a mal-entendidos. Não se trata de um tesouro que as pessoas transmitem de geração em geração, mas da “capacidade de recomeçar a cada vez o salto no não-começado, de ultrapassar novamente a borda para entrar em espaços onde o sentido do real se perde com suas identidades e marcas” (p. 178).

²³ Jacques Rancière, João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada, *loc. cit.*, p. 4.

É também o caso de “Aucun, aucune” (“Nenhum, nenhuma”)²⁴ que, segundo o autor, resume em algumas páginas a moral que *A busca do tempo perdido* estende em sete volumes: só o esquecimento permite a recordação e a ausência de amor é o lugar em que acontecem as histórias de amor (p. 179). Voltando à “Terceira margem do rio”, ele comenta que a “verdadeira vida” não se conhece, “ela está destinada a permanecer no intervalo entre a ausência e o silêncio, entre duas inexistências perdidas no meio e na beira do rio que continua a fluir para separá-los” (p. 180). Contrariamente à primeira, em que o filho se indigna contra os pais que vivem num tempo ordinário, nesta última, é o pai que parte na barca em direção ao lugar em que se esquece o esquecimento.

Sobre esse conto, ele traz uma contradição à mitologia: não se trata aqui do rio Lethe, o rio do esquecimento. No caso, não se atravessa o rio para passar de uma margem à outra. O pai, que abandonou a família, partiu para o meio do rio, “o meio em que se anula o que faz a própria realidade do rio”, “o ponto inexistente no qual os paradoxos heraclitianos são recusados por um paradoxo superior, o ponto em que o rio não flui, o que torna o acontecimento impensável (“ce qu’il n’y avait pas arrivait”)” (p. 180). A história, prossegue o filósofo, se termina com duas ausências, a do pai e a do filho.

O mesmo ocorre em “Rien et notre condition” (“Nada e nossa condição”), no qual trata-se de suspender a crença “no que há”, para se desenvolver num espaço des-familiarizado, des-domesticado, o espaço do conto, finalmente. O trabalho da ficção consiste então em “desenhar até a borda do silêncio, as bordas sem bordas dessa ausência” (p. 181). O projeto de Man’Antonio se resume na fórmula: “*Faz de conta*”, pela qual ele responde àqueles que lhe perguntam as causas.

Em outros contos a ficção pode ser feliz, como em “Séquence” (“Sequência”), ou em “Substance” (“Substância”): um salto do infinito no finito ou uma passagem do finito ao infinito.

À farsa de “Perlympticherie” (“Pirlimpsiquice”) se opõe “Soroco”: no primeiro a felicidade sem fim das palavras não pode fazer parar a felicidade sem fim das palavras, mas resta a solução de falar sobre a borda até cair e o mundo se acaba; no segundo, a canção final entoada por todos em coro após a partida do trem vai até um “até” que não acaba. Nesse até, explicita Rancière, “a ficção é o porquê o até vai além de si mesmo” (p. 186). Ele estabelece um paralelo entre a cantiga da jovem louca e o ruído da bomba enferrujada em *Mrs Dalloway* e o lamento do idiota de *Sound and fury*, esse nada que o romancista transforma em tudo (p. 183).

Em suma, as estórias de Guimarães Rosa são estórias que acontecem nas bordas da história, nas bordas das bordas onde acontece alguma coisa no mundo. Se os textos de Guimarães Rosa formam um “labirinto verbal”, como pensa Mario Vargas Llosa, Jacques Rancière elabora o “fio de Ariana” que permite reuni-los num ponto comum: o desaparecimento dos limites entre o mundo em que não acontece nada e o mundo onde tudo acontece.

Para Jacques Rancière, em suma, João Guimarães Rosa

é talvez o escritor que mostrou da maneira mais forte que a revolução literária moderna não é absolutamente o isolamento da linguagem tornada autônoma em seu mundo próprio. Ela é, pelo contrário, a manifestação de uma solidariedade radical entre as invenções da literatura e aquelas que cada vida é capaz de criar” [...] “E que nos dá força para escrever [...]”²⁵

Jacques Rancière teve ainda ocasiões de discorrer sobre as *Premières Histoires*, as quais, segundo ele, se tornaram seu livro de cabeceira.²⁶ E, embora ele não se atenha ao aspecto formal

²⁴ Rancière utiliza ora o título do conto em francês ora em português...

²⁵ Declaração feita na rádio France Culture, 14/10/2017.

²⁶ *Idem*.

dos textos rosianos, não comentando nunca suas inovações absolutas no plano linguístico, podemos concluir nossa reflexão com a famosa frase de Maiakóvski citada por Haroldo de Campos (1976, p. 45): “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. Fr. C. Hein. Paris: Gallimard, 1987.

BOSQUET, A. Le monde foisonnant de João Guimarães Rosa. *Journal Le Monde*, 10 abr. 1965.

CAMPOS, H. de. O texto como produção (Maiakóvski). In: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DOSSE, M. *Traduire Guimarães Rosa*. Disponível em: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/12/20/traduire-guimaraes-rosa>. Acesso em: 10 out. 2021.

OLIVIERI-GODET, R.; WREGÉ-RASSIER, L. (org.). *João Guimarães Rosa: Mémoire et imaginaire du sertão-monde*. 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/56431>, Acesso em: 10 out. 2021.

JERONIMO, G. G.; PAULA, M. H. de. *Caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva de Guimarães Rosa em Primeiras Estórias*. Disponível em: <http://www.sbpnet.org.br/livro/63ra/conpeex/pibic/trabalhos/GABRIELA.PDF>. Acesso em: 8 out. 2021.

LINDON, M. *Journal Libération*, 4 mar. 2016.

MONTE, M. Un texte hors normes à l'épreuve de la traduction: le cas des Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa. In: GAUDIN-BORDES, L.; MONTE, M. *Normes textuelles et discursives: émergence, variations et conflits*, PUFC, 2017. p. 55-72. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01874705>. Acesso em: 8 out. 2021.

OSEKI-DÉPRÉ, I. *Teorias e práticas da tradução literária*. Tradução de Lia Araújo Miranda de Lima. Ed. UnB, 2021.

RANCIÈRE, J. *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil, 2017.

RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

RÓNAI, P. L'œuvre de J. Guimarães Rosa. *Caravelle*, Cahiers du monde hispanique et lus-brésilien, Toulouse, n. 4, 1965. p. 5-21.

ROSA, J. G. *Premières Histoires*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Paris: Anne Marie Métailié, 1982.

SANTOS, S. M. dos. Traduire l'oralité dans *Grande Sertão*: Veredas. 2013. Trabalho de conclusão de curso (Mestrado) – Universidade de Paris IV, 2013.

SILVA, M. L. B. da. Premières histoires, de Guimarães Rosa, et la jouissance de la mémoire résiduelle. ACTES DU COLLOQUE JOAO GUIMARAES ROSA, Université de Rennes, 2012. p. 103-110.

VENDEUVRE, I. de. João Guimarães Rosa et ses lieux: l'écopoétique, nouveau cosmopolitisme? *L'Ordinaire des Amériques*, 223, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/orda/3765>. Acesso em: 8 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/orda.3765>