

INTRODUÇÃO

Suzi Frankl Sperber

Graças à generosidade – já proverbial – de Élide Valarini Oliver, eis o segundo número da *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies* em homenagem a João Guimarães Rosa. Neste, temos temas comuns em alguns artigos, que apresentarei com entusiasmo e alegria.

Olhares decoloniais e o reino animal na obra de João Guimarães Rosa

A obra de João Guimarães Rosa se ergue como uma lente singular e potente para se repensar as fronteiras convencionais entre o humano, o animal e o mundo. Em sua prosa lírica tantas vezes poesia vertida em narrativa, um olhar profundamente valorizador percorre todos os seres vivos, com uma atenção especial para os animais e as aves. Este dossiê reúne dois artigos que, a partir de perspectivas diferenciadas e complementares, investigam como essa valorização rosiana constitui não apenas um gesto estético, mas um projeto ético e decolonial.

Num contexto histórico marcado pelo controle ideológico da ditadura civil-militar, chegaram a ecoar críticas sobre uma suposta ausência de debate sociológico direto na obra de Rosa. No entanto, é precisamente o seu olhar sobre os humildes - do burrinho Pedrês aos vaqueiros e andarilhos - que revela sua aguda consciência decolonial. Através de comentários implícitos e da elevação literária de pobres, prostitutas, mulheres, crianças, loucos e animais, Rosa os ergue a um patamar de sabedoria. Ele ilumina a beleza sutil e ignorada da rotina, a coragem singela do cotidiano e a sabedoria que emana dos considerados “insignificantes”.

O primeiro artigo deste dossiê - **Conversas sobre ‘conversa de bois’**, de **Anita Martins Rodrigues de Moraes** e **Mariana Brasil Hass Gonçalves** –vai além de dizer “os animais falam”. Ele investiga como e com que consequências isso ocorre, graças a algumas estratégias: o pacto fabular; a pessoa gramatical e a subjetividade. O leitor é convidado a entrar em um regime de crença diferente, ao ler a narrativa, onde a comunicação *interspecies* é um dado primário. Isso resgata uma forma de narrar pré-moderna (fábula, causo) para tratar de uma questão pós-moderna (a desconstrução do humano). A análise de Benveniste aplicada ao “Nós somos bois...” mostra que Rosa opera uma usurpação gramatical. O pronome “nós” e a conjugação verbal em primeira pessoa não são recursos estilísticos; são a fundação literária de uma subjetividade. A linguagem animal em Rosa não é uma “linguagem humana falhada”. É um logos próprio, incompreensível ao homem,

mas pleno e eficaz em seu próprio universo. Isso evita cair em um novo antropocentromorfismo. O artigo analisa como Rosa provoca um abalo no humanismo ocidental, centrado na razão e na linguagem como atributos exclusivos do homem. A contrapartida radical consiste em Rosa não apenas atribuir personalidade aos bois, como conceder-lhes a palavra, fazendo-os pensar, expressar-se e reconhecer-se como “gente”, sugerindo a existência de um logos animal, particular e incompreendido pelos humanos, mas pleno de significado. Esta operação literária não é apenas linguística; é profundamente ética e política, pois questiona as bases de um sistema de pensamento que, ao negar subjetividade aos animais, também exclui moral e legalmente certos grupos humanos considerados “não sujeitos”. O artigo demonstra como Guimarães Rosa, a partir do sertão mineiro, engendrou uma ficção que antecipou e dramatizou os debates contemporâneos sobre pós-humanismo, ética animal e os limites da linguagem. Esta fina análise consegue captar a essência do gesto rosiano: não humanizar o animal, mas animalizar a literatura, forçando-a a dar voz e subjetividade ao Outro radical.

O segundo artigo - **“Tudo é e não é”: animalidade e devir em Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)**, de **Telma Borges e Iana Rany Pimenta Alves**-explora com fineza os “devires-animal” das personagens rosianas. Aqui, estabelece-se um jogo de espelhos reflexivo, onde o animal se reflete no homem e o homem no animal. A identidade física e comportamental das personagens se funde à dos bichos, como no senhor de Vilamão, descrito com traços “corujantes”. Esta não é uma mera metáfora, mas uma recuperação da animalidade perdida ou reprimida no humano e a atribuição de uma humanidade impensada ao animal. As performances dos bichos, eufóricas ou disfóricas, afetam a paisagem, a trilha sonora do sertão e a vida das personagens, configurando a natureza como um espaço de convivência num mesmo reino. Ao conjugar a noção de “devir” com a máxima rosiana de que “tudo é e não é”, o artigo demonstra como o autor desmonta a problemática da racionalidade como divisor de mundos, explicitando a unidade bipolar comum a todos os viventes.

Juntos, estes artigos revelam como João Guimarães Rosa, muito antes de se tornar um lugar-comum teórico, já tecia em sua ficção uma complexa rede de questionamentos. Através do olhar do animal e da valorização dos humildes, ele não só prefigura debates decoloniais e pós-humanistas, como também nos convida a uma experiência literária transformadora, onde a fronteira entre nós e o mundo não é uma linha, mas um rio de devires e reconhecimentos mútuos.

A Tradução como Travessia Sonora na Obra de João Guimarães Rosa

Se a linguagem de João Guimarães Rosa é um universo a ser desbravado, traduzi-la é uma travessia comparável à do próprio *Grande Sertão*: arriscada, “temerária e aleatória”, mas movida pela coragem

de quem busca recriar, em outro idioma, sua música e sua filosofia. Este dossiê reúne duas contribuições fundamentais que abordam esse desafio a partir de ângulos complementares: a tradução da obra para a música e a tradução da obra para outra língua. Por um lado, **Heloisa Starling** nos apresenta com uma reflexão aguda que acompanha a tradução realizada por Tom Jobim: **The Sounds of the Sertão: The Encounter of João Guimarães Rosa and Antônio Carlos Jobim.**

Partindo da premissa de que os grandes conteúdos rosianos se resolvem na linguagem, e não apenas por meio dela, o artigo demonstra como o compositor capturou a musicalidade inerente ao sertão rosiano. Em Rosa, as palavras são tratadas como “corpos vibrantes permeados pelo silêncio”, portadoras de uma “carga sônica invisível e intangível”. Jobim, com seu ouvido afinadíssimo, soube traduzir essa “frequência pulsante de ritmos” que pode mudar de caráter e saltar de nível para a linguagem musical, revelando como a prosa do autor é, em sua essência, uma partitura.

Por outro lado, temos o meticoloso, profundo – e longo – tratado tradutório de **Berthold Zilly** (com a colaboração de **Claudia Silveyra D’Avila**), **Grande Sertão: Veredas – a travessia para a nova tradução alemã. Estudo textual e contextual de um trecho em três versões**, que nos conduz ao longo de sua própria e árdua travessia: a nova tradução de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão. Através de um *close reading* comparativo com a versão pioneira de Curt Meyer-Clason, Zilly expõe duas filosofias de tradução radicalmente opostas. A primeira, representada por Meyer-Clason, foi confessadamente “domesticadora”: optou por uma “linguagem fácil de se ler”, suavizando ousadias, substituindo a parataxe pela hipotaxe, a ambiguidade pela nitidez e a oralidade poética por uma “prosa prosaica”. O resultado, como analisa Zilly, foi a transformação do romance numa “espécie de romance de aventura” ao gosto do grande público, uma *belle infidèle* que perdeu a essência da poética rosiana. Em contrapartida, Zilly defende e pratica uma estratégia “estranhadora”. Sua tradução é guiada pela máxima do autor “tudo pela poesia e por caminhos novos!” e pela fidelidade à pontuação (à oralidade), ao ritmo, à coloquialidade lírica e à sonoridade do original. Assumindo os riscos de uma “recriação custosa”, sua versão busca manter um “alto grau de estranheza e inovação”, respeitando as indeterminações e plurissignificâncias do texto. É uma lealdade dupla: ao texto-fonte e ao leitor, que deve ter a chance de experimentar a obra “em roupagem estranha”, numa “proximidade alheia”, como queria Paul Celan.

A estratégia tradutória de Zilly é especial e única, organizável em alguns pilares principais:

1. A primazia do musical e do rítmico sobre o semântico linear.

Zilly transcreve uma performance vocal. Sua estratégia prioriza prosódia, ritmo, musicalidade, fundada na consciência de que o texto original tem uma “melodia infinita”. Para

conseguir apreender nuances das palavras, ele observa a dinâmica da voz e da respiração, reconhecendo que a pontuação não é gramatical, mas respiratória. Cada vírgula, ponto-e-vírgula ou travessão representa uma “minipausa” que não quebra, mas conecta o fluxo da fala. Daí haver uma conectividade sem conectores. A fluidez não vem de “e”, “mas”, “pois”, mas do ritmo e da sonoridade que emendam as ideias.

2. A “tradução-gêmea” da forma e do conteúdo.

Zilly percebe que, em Rosa, forma é conteúdo. A sintaxe “errada”, a ambiguidade, a polissemia e a obscuridade não são acidentes, mas o próprio método de expressão. A linguagem é intransparente por princípio: Ela busca a “força elementar, selvagem” e a “obscuridade do mistério”, não a clareza cartesiana. A gramática é desestabilizada: Sujeito e objeto se confundem, tempos verbais são ambíguos, categorias lexicais são fluidas. Na medida que a mimese rosiana é um anti-Balzac, ou antes, talvez, anti Zola, Zilly se empenha em reconfigurar isso.

3. A “transcodificação gráfica” em verso é a contribuição prática e inovadora de Zilly. Para capturar a oralidade, ele transforma a prosa em poema de versos livres. Cada unidade entre duas pausas de pontuação vira um verso. Cada período finalizado por um ponto vira uma estrofe. Zilly usa essa estrutura como “andaime”, já que essa visualização poética lhe permite “ouvir” o texto, recitá-lo em voz alta e avaliar suas qualidades rítmicas e sonoras na língua de chegada. A astúcia final de Zilly é reconverter em prosa o que trabalhou como poesia, de modo que esta prosa tradutória conserve, de forma orgânica, a musicalidade e o lirismo conquistados durante o estágio de “transcodificação poética”.

4. Existe um propósito finalíssimo, que vem a ser o acesso ao místico e ao metafísico. Porque toda a complexidade formal descrita não é um fim em si mesma. Para Guimarães Rosa, a poesia e a linguagem são instrumentos de conhecimento. São verdades intuitivas. A sonoridade, o ritmo e a ‘magia’ do texto são mais capazes de “mover a alma” e torná-la receptiva a verdades sobre ‘o homem, a natureza, o diabo, e Deus’ do que o raciocínio lógico. Há, ainda, objetividade perante o incompreensível: O escritor (e, por extensão, o tradutor) deve “se sentir à vontade no incompreensível” e abordá-lo com objetividade, não com subjetivismo. É uma investigação quase científica do mistério. Zilly demonstra que traduzir Rosa é um trabalho “no limite, infinito e inacabável” porque é uma recriação, não uma transposição. Não se trata de encontrar equivalentes para palavras, mas de recriar um sistema ecológico de som, sentido, ritmo e respiração em outra língua. Decorre que cada decisão é uma encruzilhada: A cada “sintaxe errada”, o tradutor deve encontrar um “erro” equivalente na língua-alvo, que produza o efeito semelhante de estranhamento e polissemia. O andaime anteriormente mencionado nunca é totalmente removido: A consciência rítmica e musical adquirida no processo deixa uma marca indelével na versão final,

que carrega, em sua estrutura profunda, o fantasma daquela leitura poética. Portanto, o artigo de Zilly vai muito além de um relato de tradução. É uma reflexão profunda sobre a natureza da linguagem literária e uma lição de humildade e ousadia para qualquer tradutor. Ele nos mostra que a mais alta fidelidade a um texto como *Grande Sertão: Veredas* exige a coragem de ser infiel à sua superfície, para ser profundamente fiel à sua essência sonora, rítmica e metafísica.

Juntos, esses dois artigos (o de **Heloisa Starling** e o de **Berthold Zilly**) nos mostram que a tradução da obra de Guimarães Rosa, seja para a música ou para outra língua, nunca é uma simples transposição, mas uma reconfiguração que exige a coragem do tradutor para navegar no “rio-sem-fim” de sua linguagem complexa, musical, misteriosa.

O Diálogo com o Cânone e a Reinvenção da Linguagem

Este dossiê se encerra com um quarteto de artigos que também mergulham nas camadas mais profundas do diálogo de Guimarães Rosa com a reinvenção de sua linguagem. Se os textos anteriores exploraram as fronteiras entre o humano e o animal e os desafios da tradução, estes nos conduzem ao laboratório filosófico e intertextual do autor. Destaque-se o artigo de **Rodrigo Oliveira Salles, Poética da intertextualidade rosiana: Dante e Platão em ‘Cara-De-Bronze’** que realiza uma incursão magistral pelo conto “Cara-de-Bronze”. O estudo focaliza as sutis, porém profundas citações em nota de rodapé da *Divina Comédia*, de Dante, e dos diálogos *As Leis e Filebo*, de Platão. Salles demonstra como Rosa não se limita a evocar o cânone, mas opera deslocamentos audaciosos no seu sentido original, apropriando-se de temas como a viagem de aprendizado e a formação poética para os seus próprios fins literários. A análise atinge o seu clímax ao decifrar a citação do *Filebo*. O artigo revela que Rosa não apenas cita, mas modifica ativamente o texto platônico: transforma uma pergunta socrática sobre os prazeres do corpo numa afirmação enigmática “os prazeres acessíveis”. Este gesto não é um mero acidente; é a chave para compreender o que Salles designa como a criação de um “Rosa platônico”. Através desta intervenção, o escritor infiltra-se no cânone para o comentar e, literalmente, reescrever. A citação deixa de ser uma referência passiva para se tornar um ato de autoria que complexifica tanto o texto rosiano quanto a própria fonte clássica. Esta operação confirma a advertência do narrador de “Cara-de-Bronze”: “os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho de Vento”. A busca por um Platão literal é baldada; o que Rosa oferece é uma travessia hermenêutica, uma infiltração criativa que expande os sentidos da sua obra e da tradição que a informa.

O novo conjunto de artigos aprofunda-se na dimensão política e decolonial da obra de Guimarães Rosa. Aqui, a linguagem não é apenas um instrumento de criação ou som, mas um campo de batalha onde se travam os conflitos fundadores da modernidade periférica. Destaque-se o ensaio lúcido de **Marcos Paulo Torres Pereira, Quando o duelo é discurso: a construção do**

inimigo em famigerado, de Guimarães Rosa, que elege o conto “Famigerado” como objeto de análise para dissecar os mecanismos de dominação colonial, que passam inevitavelmente pela humilhação e desqualificação simbólica do dominado. O estudo articula com perspicácia o embate entre o jagunço Damázio e o intelectual de fora (o “doutor”) com as teorias de Anthony Giddens e Zygmunt Bauman sobre a modernidade. O encontro entre os dois personagens é um microcosmo do que Bauman descreve nas cidades contemporâneas: um campo de batalha simbólico entre forças globais e identidades locais, marcado pela desconfiança. O conto transforma o discurso num duelo, onde a palavra “famigerado” se torna uma arma carregada de significados em disputa. O desfecho ambíguo do conto, um “armistício instável”, não é uma fraqueza narrativa, mas a sua maior força. Ele encapsula a complexidade das negociações de poder na modernidade periférica. Para evitar a violência física, o doutor é forçado a ceder e a reconhecer, ainda que momentaneamente, o capital simbólico do jagunço. Esse gesto revela como a linguagem pode desestabilizar relações de força consolidadas. “Famigerado” ilustra como a luta decolonial passa pela capacidade de desafiar as estruturas de nomeação impostas e de ressignificar o mundo a partir de outros lugares de fala. No jogo de configurações e refigurações entre o Eu e o Outro, Guimarães Rosa demonstra que a efabulação literária é um território privilegiado para iluminar e desmontar as tramas da colonialidade.

A fim de apresentar a análise da estrutura narrativa como fundação filosófica em **“O espelho”, de Guimarães Rosa, e a experiência extrema e séria de viver de Maria Lucia Guimarães de Faria**, a autora parte da narrativa em primeira pessoa como princípio técnico da teoria literária e o eleva a um princípio ontológico. Ela se apoia em teóricos como Franz Stanzel e Ronaldo de Melo e Souza para estabelecer a divisão entre o “eu narrante” (presente, lúcido) e o “eu narrado” (passado, confuso). Para **Maria Lucia Faria**, essa dualidade não é um mero recurso estilístico, mas a própria encenação do processo de autoconhecimento. Seu achado metodológico é identificar um terceiro eu que emerge do ato de narrar. Este é um eu dinâmico, “fruto vivo e dinâmico do voltar para o fim de ida”, que sintetiza as experiências do passado e as reflexões do presente. Esse conceito permite a Faria ler a narrativa não como um relato estático, mas como um processo vivo de busca. Ela identifica a estrutura de diálogo com um interlocutor mudo (presente também em *Grande Sertão: Veredas*) como um “monodialogo”. O traço mais distintivo e especial de sua metodologia consiste em usar as referências como lentes convergentes que iluminam diferentes facetas do conto. Faria dialoga com a poesia (Fernando Pessoa e Manoel de Barros), usando versos de Pessoa (“Fui-o outrora agora”) para capturar a fusão de temporalidades e recorrendo a Manoel de Barros para explorar a potência criativa do “nada”, mostrando como o vazio no espelho pode ser lido não como ausência, mas como potencialidade pura. Dialoga com a filosofia, estabelecendo

conexão com o “proto-eu profundíssimo” do filósofo alemão Johann Fichte. Equipara a busca do narrador pelo “eu por detrás de mim” à noção fichtiana de um Eu inobjetivável, pura força produtiva que gera infinitos “mims” (personalidades objetivadas). Isso transforma a busca no conto em uma jornada metafísica. Ela mostra como a ideia de Keats do mundo como um “vale de fazer Alma” (*Vale of Soul-making*) ecoa diretamente no “julgamento-problema” final de Rosa: “Você chegou a existir?”. A interpretação do “rostinho de menino” final como um arquétipo da criança, símbolo do “si próprio” (*das Selbst*, cf. Jung) e da futura individuação, dá profundidade psicológica à revelação. Não se trata de uma regressão, mas do surgimento do germe do ser autêntico e total. Maria Lúcia é uma leitora atenta aos mínimos detalhes do texto, usando a linguagem como pista para o sentido profundo. Ela mostra como as imagens evoluem com a narrativa. O “nada” do segundo encontro com o espelho, inicialmente aterrador, é descrito com imagens de luminosidade e pureza (“campo liso”, “aberto como o sol”, “água limpíssima”). Essa leitura sensível demonstra a mudança de perspectiva do eu narrante sobre sua própria experiência. Maria Lucia Faria desmonta palavras-chave para revelar seu potencial filosófico, fazendo uma investigação etimológica. Maria Lúcia Faria conclui que a própria estória é uma “maiêutica” um parto de ideias. E sua metodologia é um reflexo disso: um método que faz parir sentidos. Sua estratégia não é dissecar o conto, mas tecer uma rede de significados onde a estrutura narrativa, a força das imagens, a densidade filosófica e o diálogo com outras obras se interligam para demonstrar que “O Espelho” é o núcleo de um “projeto po-ético-existencial” que percorre toda a obra de Guimarães Rosa. A argúcia de sua abordagem está em tratar a forma narrativa como conteúdo filosófico, criando uma constelação de sentidos através de intertextos precisos e iluminadores. Ela nos mostra que a crítica literária, no seu mais alto nível, pode ser tão complexa, nuançada e bela quanto a própria literatura que ela se propõe a analisar.

Formas de mirar em “Meu tio o Iauaretê”, de Giseli Tordin é um trabalho corajoso, arguto e profundamente ético, que também realiza uma virada decolonial na leitura de “Meu tio o Iauaretê”. Os pontos mais fulcrais e revolucionários nesta análise são a desconstrução da metamorfose como eixo central; a crítica sutil e fundamentada à tradição crítica; a potência do “devir” e do perspectivismo ameríndio; a genealogia do nome Macuncôzo e a conclusão como abertura para um novo destino. Giseli Tordin desloca o foco da leitura tradicional, argumentando que a história não é sobre uma metamorfose física em onça, mas sobre a desconstrução de uma subjetividade moldada pelo “pacto narcísico da branquitude”. Macuncôzo não quer virar onça para devorar o viajante; ele busca, através da linguagem (o tupi, a “língua da onça”), desfazer o “ideal do eu” branco e colonial que lhe foi imposto. A “metamorfose” é, na verdade, um devir-outro, um renascimento subjetivo para escapar dos ciclos de violência. Giseli não desqualifica as leituras

anteriores (de Haroldo de Campos, Costa Lima, Finazzi-Agrò): ressignifica-as a partir de um olhar descolonizador, mostrando como essas leituras, muitas vezes, perpetuam o olhar do viajante branco, que vê a “ameaça”, a “hibridez”, a “aniquilação” em Macuncôzo, sem questionar a origem colonial dessa própria suspeita. Contra a “suspiciência” de Campos ela pergunta: “Mas podemos desconfiar nós mesmos da origem dessa ameaça que o viajante sente?”. A ameaça não está em Macuncôzo, mas no olhar preconceituoso que o precede. A violência contra personagens negras é uma das partes menos analisadas pela crítica. Giseli reconhece que Macuncôzo repetiu, contra Bijibo e outros, o ciclo de violência que sofreu, que corresponde à internalização da lógica colonial e a necessidade de romper com ela. Giseli recorre a Eduardo Viveiros de Castro para estudar “devir” e perspectivismo ameríndio de forma estrutural. A ideia de que o perspectivismo ameríndio inverte a lógica ocidental de que a humanidade é a condição compartilhada pelas almas, a animalidade é uma “roupagem” dos corpos é fundamental. Maria-Maria não é um animal: é um sujeito, uma mãe, que vê Macuncôzo como seu filhote. O “devir-onça” de Macuncôzo é, na verdade, um reencontro com uma humanidade outra, não colonial, que sua mãe indígena já lhe anunciava. “Bom. Bonito” é a ética da onça, uma ética não-antropocêntrica, que Macuncôzo já possui desde o início. Ele não se torna algo “inferior” ou “animal”. Ele acessa uma cosmologia que é parte de um todo integrado e belo. A genealogia do nome “Macuncôzo” é, talvez, a contribuição mais original e poética do artigo. A investigação etimológica que leva a “sua névoa”, “sua neblina” é especial. “Eu, sua neblina”: Macuncôzo se torna a névoa que impede o viajante (e o leitor) de ver com clareza. Ele é o obstáculo à visão colonizadora, aquilo que encobre o que não se quer ver: a própria violência branca projetada no outro. Espelho de Riobaldo: A conexão com a “névoa” que cerca Diadorim em *Grande Sertão* é um achado crítico formidável, ligando as duas obras numa teia de significação sobre o desejo e o não-reconhecimento. A conclusão como abertura para um novo destino, a “conclusão como travessia” é poderosa. Giseli Tordin propõe que o desfecho do conto pode não ser a morte de Macuncôzo, mas sim a possibilidade de ele “virar a página da história”. É uma leitura que troca a tragédia da aniquilação pela esperança de um renascimento subjetivo e de uma ruptura com o ciclo de violência. O “pode” é crucial: é uma abertura, não uma afirmação dogmática, mas uma possibilidade que a narrativa nos permite sonhar. Em síntese: Este artigo da Giseli Tordin é um marco. Ele não apenas oferece uma nova chave de leitura para um conto complexo, como descoloniza o próprio ato de interpretar. Ele nos convida a desconfiar do nosso próprio olhar, herdeiro de uma tradição colonial, e a buscar, na linguagem e na cosmologia do outro, as ferramentas para uma escuta mais ética e um pensamento mais justo. É o tipo de trabalho que, uma vez lido, modifica para sempre a nossa percepção da obra de Guimarães Rosa. É um privilégio tê-lo no número em homenagem a João Guimarães Rosa, pois

ele dialoga com o passado da crítica para abrir um caminho absolutamente novo e necessário para o futuro. Em verdade, todas as contribuições deste nº da *Revista Santa Barbara Portuguese Studies* abrem novas e potentes perspectivas para os leitores rosianos. Muito obrigada a cada uma! A cada um!