

Silviano Santiago wurde 1936 in Formiga (MG) geboren. Sein umfangreiches Werk umfasst Romane, Kurzgeschichten, literarische und kulturelle Essays. Als promovierter Literaturwissenschaftler der Universität Sorbonne begann Santiago seine Karriere als Dozent an den besten nordamerikanischen Universitäten. Später wechselte er an die Päpstlich Katholische Universität von Rio de Janeiro und ist heute emeritierter Professor an der Staatlichen Universität von Rio de Janeiro. Er wurde bereits fünfmal mit dem Jabuti-Preis ausgezeichnet. Für sein literarisches Werk wurde er mit dem Machado de Assis-Preis der brasilianischen Literaturakademie und dem chilenischen José Donoso-Preis ausgezeichnet. Zudem wurde er von der französischen Regierung mit dem Officier dans l'Ordre des Arts et Lettres und dem Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques ausgezeichnet. Im Jahr 2022 wurde Silviano mit dem Camões-Preis ausgezeichnet, dem wichtigsten Preis der portugiesischen Sprache. Seine Bücher sind in mehrere Sprachen übersetzt worden. Santiago lebt heute in Rio de Janeiro.

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brazilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão

coleção
CULTURA E
DIPLOMACIA

Cabo das Tormentas: ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa

Silviano Santiago

Kap der Stürme: Essay über das Werk von Guimarães Rosa

Silviano Santiago

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brazilianische Autoren

Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

Silviano Santiago nasceu em Formiga (MG) em 1936. Sua vasta obra inclui romances, contos, ensaios literários e culturais. Doutor em letras pela Sorbonne, Santiago começou a carreira lecionando nas melhores universidades norte-americanas. Transferiu-se posteriormente para a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e é hoje professor emérito da Universidade Federal Fluminense. Foi cinco vezes premiado com o Jabuti. Pelo conjunto da obra literária, recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras e o José Donoso, do Chile. Mereceu do governo francês a distinção de *Officier dans l'Ordre des Arts et Lettres* e *Chevalier dans L'Ordre des Palmes Académiques*. Este ano, 2022, Silviano foi agraciado com o Prêmio Camões, o mais importante da língua portuguesa. Seus livros se encontram traduzidos em diversos idiomas. Santiago vive hoje no Rio de Janeiro.



**Cabo das Tormentas:
ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa**

Silviano Santiago

**Kap der Stürme:
Essay über das Werk von Guimarães Rosa**

Silviano Santiago

**Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren**

**Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão**

coleção  CULTURA E
DIPLOMACIA

Cabo das Tormentas:
ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa
Silviano Santiago

Kap der Stürme:
Essay über das Werk von Guimarães Rosa
Silviano Santiago

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão
Instituto Guimarães Rosa

Cabo das Tormentas:
ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa
Silviano Santiago

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2023

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

Kap der Stürme:
Essay über das Werk von Guimarães Rosa
Silviano Santiago

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2023

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:
Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos / Deutsche Textfassung:
Prof. Rosa Rodrigues e Marcos Zattar

Organização / Organisation:
Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Santiago, Silviano

Cabo das tormentas: ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa = Kap der stürme: essay über das
werk von Guimarães Rosa / Silviano Santiago. -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa,
2023. --(Grandes autores brasileiros)

45 p.

ISBN: 978-85-7631-976-4

1. Romance brasileiro. I. Instituto Guimarães Rosa. II. Título. III. Série.

CDD-B869.93

Elaborado por Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213
Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

SILVIANO SANTIAGO

Cabo das Tormentas

Kap der Stürme

Ensaio

Essay

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, estado de Minas Gerais, em 27.07.1908. Diplomata, ficcionista e médico, foi um dos maiores e mais reconhecidos escritores brasileiros de todos os tempos. Seus escritos ambientam-se no “sertão”, que, segundo um de seus personagens, “está em toda parte”, mas é, sobretudo, inspirado em sua Minas Gerais. Sua obra destaca-se pelas inovações de linguagem (vocabulares, semânticas e sintáticas), fruto da erudição do autor e marcada pela influência de falares populares e regionais. O romance *Grande sertão: veredas* é considerado uma das obras-primas da literatura universal. Publicado no Brasil em 1956, foi traduzido para o alemão por Curt Meyer-Clason e publicado na Alemanha em 1964 com o título de *Grande Sertão*. Uma nova tradução está sendo preparada por Berthold Zilly. Guimarães Rosa foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 06.08.1963. Faleceu em 19.11.1967.

João Guimarães Rosa wurde am 27. Juli 1908 in Cordisburgo, im Bundesstaat Minas Gerais, geboren. Der Diplomat, Fiktionist und Arzt war einer der größten und bekanntesten brasilianischen Schriftsteller aller Zeiten. Seine Texte spielen im „Sertão“ (brasilianisches Hinterland) der, wie eine seiner Figuren sagt, allgegenwärtig ist, aber vor allem von seinem Bundesland Minas Gerais inspiriert wird. Sein Werk zeichnet sich durch sprachliche Neuerungen aus (wörtlich, semantisch und satztechnisch), die der Gelehrsamkeit des Autors zu verdanken sind und durch den Einfluss volkstümlicher und regionalen Redewendungen geprägt werden. Der Roman „Grande Sertão: Veredas“ gilt als eines der Meisterwerke der Weltliteratur. Es wurde 1956 in Brasilien veröffentlicht, von Curt Meyer-Clason ins Deutsche übersetzt und 1964 in Deutschland unter dem Titel „Grande Sertão“ veröffentlicht. Eine neue Übersetzung ist derzeit von Berthold Zilly in Arbeit. Guimarães Rosa wurde am 06.08.1963 zum Mitglied der Brasilianischen Akademie der Literatur gewählt. Er starb am 19.11.1967.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.
Arthur Rimbaud,
"Parade", *Illuminations*

“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, na sintaxe. Pode parecer *crazy* [*sic*] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo”.

Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onis (tradutora ao inglês do romance), 2 de maio de 1959.

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Arthur Rimbaud,

„Parade“, *Illuminations*

„Sie werden bemerkt haben, dass ich in meinen Büchern dies ständig mit dem Portugiesischen tue oder zu tun versuche: den Leser schockieren, „fremd“ machen, ihn nicht auf dem Stock der Gemeinplätze, der domestizierten und gewohnten Ausdrücke, der Syntax ausruhen lassen. Es mag mir verrückt vorkommen, aber ich möchte, dass der Leser sich dem Text ein wenig stellen muss, wie ein mutiges und lebendiges Tier“.

Brief von João Guimarães Rosa an Harriet de Onis (englische Übersetzerin des Romans), 2. Mai 1959.

No ano de 1956, publica-se *Grande sertão: veredas*, romance escrito por Guimarães Rosa. Como um monstro, ele emerge intempestivamente na discreta, ordeira e suficientemente autocentrada vida cultural brasileira, então em plena euforia político-desenvolvimentista. Guimarães Rosa o escreve monstro para que sua qualidade selvagem se destaque com nitidez na paisagem modernizadora do Brasil, tal como configurada pelo Plano de Metas da Presidência da República, que maximiza a indispensável e rápida industrialização de país até então reputado subdesenvolvido. E também para que sua beleza selvagem seja mais bem apreciada se lida e analisada – em ambiente linguístico, social e político, que lhe é refratário, insista-se – como objeto estético insólito, uma pedra lascada, e não uma pilastra em concreto armado, geometricamente perfeita. Uma pedra lascada difícil de ser compreendida pela mera revisão acrítica do passado pátrio. Intolerável, se lida no seu presente anacrônico. E indigesta, se assimilada espontaneamente pelo leitor compulsivo, ou às pressas pelo medíocre estudioso das letras nacionais.

Anote-se este detalhe revelador. O topônimo “rio de-Janeiro” (naquela época, nome da capital federal do Brasil) é várias vezes citado no romance, mas se refere apenas a afluente do rio São Francisco.

Naquele momento histórico, o monstro rosiano desorganiza e desnorteia o ideário em pauta da nacionalidade porque ele sobrevive confinado em circuito estreito e fechado, autêntico *enclave arcaico* dentro da jovem nação brasileira. Segundo as palavras do presidente da República, o Brasil modernizaria 50 anos em apenas 5 anos de governo. Bem desenhadas na região conhecida por Alto São Francisco, as fronteiras do enclave monstruoso não bloqueiam o transpasse dos limites naturais e imprecisos por viajantes estrangeiros ou por visitantes brasileiros. Pelo contrário, atizam a curiosidade e ambição dos estranhos. Cite-se o caso dos cientistas a catalogar espécimes raros em biologia, dos mineradores em busca de pedras preciosas, das tropas militares em luta contra os *coronéis* e dos artistas, de que foi exemplo o contista Afonso Arinos e é exemplo notável o romancista João Guimarães Rosa.

1956 wurde der Roman *Grande Sertão: veredas* von Guimarães Rosa veröffentlicht. Wie ein Ungeheuer tauchte der Roman inmitten eines diskreten, geordneten und hinreichend egozentrischen brasilianischen Kulturgeschehens auf, das sich zu dieser Zeit vollständig in entwicklungspolitischer Euphorie befindet. Die Ungeheuerlichkeit des Romans hebt sich deutlich von der sich modernisierenden Wirklichkeit Brasiliens ab, einer modernen Welt, wie sie das Modernisierungsprogramm „Plano de Metas“ vorsah, das unter der Präsidentschaft von Juscelino Kubitschek die unabdingbare und rasche Industrialisierung eines bis dahin als unterentwickelt geltenden Landes zum Ziel hatte. Wer das Buch liest und analysiert soll seine wilde Schönheit als ungewöhnliches ästhetisches Objekt würdigen, als abgesplitterten Stein anstatt eines geometrisch perfekten Stahlbetonpfeilers, und zwar – und das gilt es zu betonen – in einem ihm widerstrebenden sprachlichen, sozialen und politischen Umfeld. Ein abgesplitteter Stein, der ohne einen kritischen Rückblick auf die eigene Vergangenheit nur schwer zu verstehen ist. Unerträglich, wenn man ihn in der anachronistischen Gegenwart liest. Und unverdaulich, wenn unbedarfte Leser oder durchschnittliche Schriftgelehrte des Landes ihn sich mal eben einverleiben.

Man beachte ein aufschlussreiches Detail. Das Toponym „Rio de Janeiro“ (damals der Name der brasilianischen Bundeshauptstadt) wird in dem Roman mehrfach erwähnt, bezieht sich aber nur auf den Zufluss des Flusses São Francisco.

In diesem historischen Moment bringt Guimarães Rosas Ungeheuer die auf der nationalen Agenda stehende Ideologie durcheinander und verwirrt sie, weil er in einem engen und geschlossenen Rahmen überlebt, einer authentischen *archaischen Enklave* innerhalb der jungen brasilianischen Nation. Nach den Worten des Präsidenten der Republik würde Brasilien in nur fünf Jahren Regierungszeit um 50 Jahre modernisiert. Die eindeutig gezogene Grenze der monströsen Enklave in der als Alto São Francisco bekannten Region hindert weder ausländische Reisende noch brasilianische Besucher daran sie zu überschreiten. Im Gegenteil, sie wecken ihre Neugierde und Aufmerksamkeit: bei Wissenschaftlern, die in der Biologie seltene Exemplare katalogisieren, bei Bergleuten auf der Suche nach wertvollen Steinen, bei kämpfenden Militärtruppen sowie bei Künstlern, wie dem Schriftsteller Afonso Arinos und dem Romanautor João Guimarães Rosa.

São os olhos dos pesquisadores estrangeiros, dos visitantes brasileiros e dos ambiciosos de poder que, em pleno século 20, transformam o grande sertão mineiro – o Alto São Francisco, ou o “rio dos currais”, segundo o historiador Capistrano de Abreu – em multifacetado Gabinete de Curiosidades (*Wunderkammern*), ou seja, um amplo e comprimido salão em que se organiza e se exhibe em bricabraque uma multiplicidade de objetos raros e arcaicos, coletados por exploradores europeus e brasileiros nos três ramos da biologia (*animalia*, *vegetalia* e *mineralia*). Uma miniatura exemplar do Gabinete de Curiosidades – metáfora viva – é a caixa que se encontra na coleção Brasileira do Itaú Cultural. Lê-se no catálogo: “esta caixa chegou até nós, tal como foi montada pelo príncipe Maximiliano, com amostras colhidas durante sua expedição ao Brasil, de 1815 a 1817. Contém ovos, presas e caveiras de cobras, ainda embalados num jornal alemão da época. No interior da caixa foi também deixado um desenho original do príncipe naturalista descrevendo parte do seu conteúdo”.

Temo usar o termo *vanguarda* para caracterizar o modo inédito de o monstro rosiano afrontar o gosto do público brasileiro letrado nos anos 1950, embora da vanguarda o romance traga o *susto* que ele prega nos seus leitores, valor que enobrece toda e qualquer obra de arte no século 20. Lembre-se do título dado pelos cubofuturistas russos ao seu manifesto: “A bofetada no gosto público” (1912).

Es sind die Augen ausländischer Forscher, brasilianischer Besucher und nach Macht strebender Personen, die mitten im 20. Jahrhundert das große Hinterland von Minas Gerais – den oberen São Francisco bzw. den „Rio dos Currais“, laut Historiker Capistrano de Abreu – in eine facettenreiche Wunderkammer verwandeln, oder auch einen ausgedehnten, kompakten Raum mit einem Sammelsurium von seltenen und altertümlichen Objekten, die von europäischen und brasilianischen Forschern der drei Teilgebiete der Biologie (*Animalia*, *Vegetalia* und *Mineralia*) eingesammelt wurden. Eine beispielhafte Veranschaulichung des Kuriositätenkabinetts ist die berühmte Kiste aus der Sammlung Coleção Brasileira im Itaú Cultural in São Paulo. Im Katalog heißt es: „Diese Kiste ist uns so überliefert worden, wie sie von Prinz Maximilian zusammengestellt wurde, mit Exemplaren, die er während seiner Expedition nach Brasilien von 1815 bis 1817 gesammelt hat. Sie enthält Eier, Reißzähne und Schlangenschädel, die immer noch in einer deutschen Zeitung aus jener Zeit verpackt sind. In ihr ist außerdem eine Originalzeichnung des hoheitsvollen Naturforschers enthalten, die einen Teil des Inhalts dokumentiert.“

Ich scheue mich davor, den Begriff *Avantgarde* zu verwenden, um die beispiellose Art und Weise zu beschreiben, mit der Guimarães Rosas Ungeheuer den Geschmack der gebildeten brasilianischen Öffentlichkeit in den 1950er Jahren konfrontiert, obwohl der Roman von der Avantgarde den *Schrecken* mitbringt, den er seinen Lesern einjagt, ein von der Kunst des 20. Jahrhunderts stark hervorgehobener Wert. Man erinnere sich nur an den Titel, den die russischen Kubofuturisten ihrem Manifest gaben: „A Slap in the Face of Public Taste“ (1912).

O romance é, antes de mais, uma bofetada no Homem. Meu temor em usar o termo *vanguarda* para caracterizá-lo se reforça pelo fato de Guimarães Rosa não ter sido colaborador de suplemento literário em moda nem pertencer a *igrejinhas* europeizadas (não pela sua falta de competência para tal, frise-se). Tendo exercido a Medicina desde os anos 1920 e sendo diplomata de carreira a partir de 1934, o romancista é considerado como o oposto dos que se dizem *professionais* das letras e das artes (que, na realidade, não o são). Refiro-me aos mais gloriosos e menos gloriosos escritores diletantes, vaidosos e ditatoriais, que, na capital federal e nos Estados mais importantes da União, se reúnem em torno de manifesto literário, de suplemento e de revista, e se articulam entre eles na base de produção estética coletiva, porque geracional.

Quando publica *Grande sertão: veredas*, Rosa é um romancista solitário, relativamente desconhecido tanto na imprensa tradicional quanto na emergente imprensa nanica. É por isso que, tão logo lançado o livro, tem de se insinuar estrategicamente pelas brechas da vida literária nacional, fantasiando-se de solitário cavaleiro andante em defesa da insólita e exclusiva causa estética, política e social, seu monstro.

Der Roman ist in erster Linie ein Schlag ins Gesicht. Meine Zurückhaltung hinsichtlich des Begriffs *Avantgarde* liegt auch darin begründet, dass Guimarães Rosa weder an einer angesagten Literaturzeitschrift mitwirkte noch einer europäisierten *Glaubensbewegung* angehörte (nicht etwa aus mangelnder Kompetenz, wie zu betonen ist). Der Romanautor, der seit den 1920er Jahren als Arzt und seit 1934 als Diplomat tätig ist, gilt als das Gegenteil derjenigen, die vorgeben, *Fachleute* für Literatur und Kunst zu sein (was sie in Wirklichkeit nicht sind). Ich spreche von den glorreichsten und den weniger glorreichen dilettantischen, eitlen und diktatorischen Schriftstellern, die sich in der Bundeshauptstadt und in den wichtigsten Staaten der Union um literarische Manifeste, Beilagen und Zeitschriften scharen und sich untereinander auf der Grundlage einer kollektiven, weil zur Generation gehörenden, ästhetischen Produktion artikulieren.

Als er *Grande Sertão: veredas* veröffentlichte, war Rosa ein solitärer Romanautor, der sowohl in der traditionellen Presse als auch in aufstrebenden kleineren Medien relativ unbekannt war. Deshalb muss er sich sofort nach Erscheinen des Buches strategisch eine Schneise durch das brasilianische Literaturleben schlagen, wie ein einsamer Ritter, der für seine Sache kämpft, für sein Ungeheuer, das ästhetisch, politisch und sozial ebenso ungewöhnlich wie exklusiv ist.

Quando os primeiros leitores anônimos de *Grande sertão: veredas* e os escritores brasileiros bem-estabelecidos passam a verbalizar em conversa e nos jornais provocações grosseiras contra o romancista e impropérios contra a obra, Rosa não pode compartilhar o infortúnio com um grupo fechado de companheiros e militantes que o defenderia em praça pública, como é o caso anterior dos poetas da Geração de 45, contestados pelos ideólogos de plantão por serem por demais formalistas; e é também o caso dos vanguardistas da Arte Concreta (São Paulo) e da Neoconcreta (Rio de Janeiro), escorraçados pelos leitores tradicionais de poesia, infectados desde sempre pelas bactérias sentimentais do *sonetococcus brasiliensis*. As hoje consideradas vanguardas históricas, surgidas no início do século 20 e prolongadas como *experimentalismo artístico* nos anos 1950, sempre trabalharam em ordem unida.

A artilharia dos vanguardistas e dos experimentalistas sempre se manteve segura e firme não só nos ataques contra os diluidores (*diluters, apud* Ezra Pound) de nobre causa estética como na defesa dos legítimos e autênticos inventores (*inventors, idem*). Em época em que o artista enquadra a si e aos demais em altíssimo e inquestionável patamar e o julgamento da obra pelo crítico tem de ser conseqüentemente fulminante, Guimarães Rosa e seu romance só são o que os outros os deixam ser. Os dois sobrevivem desvalidos, sem apoio de grupo geracional, e à espera de estratégia de lançamento eficiente, a ser assumida às pressas pelo autor, figura relativamente desconhecida na cena artística.

Als die ersten anonymen Leser von *Grande Sertão: veredas* und etablierte brasilianische Schriftsteller begannen, in ihren Gesprächen und in den Zeitungen den Schriftsteller und sein Werk zu verunglimpfen, konnte er sein Unglück mit niemandem teilen. Keine geschlossene Gruppe von Gefährten und Aktivisten verteidigten ihn in der Öffentlichkeit, wie es zuvor bei den Dichtern der „Generation 45“ geschehen war, die von den leitenden Ideologen als zu formalistisch angegriffen wurden, oder wie bei den Vertretern der „Arte Concreta“ (São Paulo) und „Arte Neoconcreta“ (Rio de Janeiro), die von den traditionellen Lesern der Poesie, infiziert mit den sentimental Bakterien vom *Sonetococcus brasiliensis*, verachtet wurden. Die heute als Avantgarde bezeichneten Künstlergruppen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind und sich in den 1950er Jahren im künstlerischen Experimentalismus fortsetzten, haben immer geschlossen gearbeitet.

Die Avantgardisten und die Experimentalisten hielten immer zusammen, nicht nur bei den Angriffen gegen die Verderber der ästhetischen Sache („*diluters*“, apud Ezra Pound), sondern auch bei der Verteidigung der wahren und authentischen Künstler („*inventors*“, idem). In einer Zeit, in der der Künstler sich selbst und andere auf ein extrem hohes und unumstößliches Niveau stellt und das Urteil des Kritikers über das Werk daher überwältigend sein muss, sind Guimarães Rosa und sein Roman nur das, was andere sie sein lassen. Die beiden fristen ohne jegliche Unterstützung durch die Generationsgruppe und passen eine geeignete Startstrategie ab, die der Autor, eine in der Kunstszene relativ unbekannt Persönlichkeit, in aller Eile entwickelt.

Na América Latina, durante os anos 1950, implanta-se como única a radicalização estética que, desde o *Manifesto futurista* (1909), vinha sendo legitimada pelos intelectuais vanguardistas que declaram como só sendo autênticas e válidas as categorias críticas elitistas e autoritárias. Naqueles anos e na situação brasileira, destacam-se os escritos críticos de Ezra Pound, entre eles o de mais fácil compreensão do leitor *jovem*, *ABC of Reading* (livro traduzido por Augusto de Campos, do grupo concreto paulista, e por José Paulo Paes, e publicado em 1970).

As categorias estéticas de Pound, nomeadas e descritas no capítulo IV desse manual prático de leitura, serviram indiscutivelmente para caracterizar o percurso escalonado e altamente competitivo do modo como o noviço nas *belles lettres* deve movimentar-se a partir do momento em que busca ter acesso ao *gradus ad parnassum*. Em ordem decrescente, são seis as categorias poundianas que hierarquizam a atividade criativa: (1) “inventores”, (2) “mestres”, (3) “diluidores”, (4) “bons escritores sem qualidades salientes”, (5) “beletristas” (*writers of belles lettres*) e (6) “lançadores de modas”. No julgamento da produção literária e artística, a autoproclamada empáfia do criador vanguardista ou experimental, bem como a afiadíssima e bárbara navalha do crítico – já então com formação universitária – são talheres de uso cotidiano à mesa da arte.

In Lateinamerika etablierte sich in den 1950er Jahren die ästhetische Radikalisierung, die seit dem *Futuristischen Manifest* (1909), von der intellektuellen Avantgarde vorangetrieben, dazu führte, dass nur die elitären und autoritären kritischen Kategorien als authentisch und valide galten. Damals stachen in Brasilien die kritischen Schriften von Ezra Pound hervor, darunter das für junge Leser am leichtesten verständliche *ABC des Lesens* (ein Buch, das von Augusto de Campos der Gruppe *Concretos* in São Paulo und von José Paulo Paes übersetzt und 1970 veröffentlicht wurde).

Pounds ästhetische Kategorien, im Kapitel 4 dieser praktischen Anleitung benannt und beschrieben, haben wohl dazu gedient, den mehrstufigen und hart umkämpften Weg zu zeichnen, den ein Neuling in der Literatur gehen muss, wenn er Zugang zum Gradus ad Parnassum sucht. Kreative Tätigkeit stuft Pound in absteigender Reihenfolge in sechs Kategorien ein: (1) „Erfinder“, (2) „Meister“, (3) „Verwässerer“, (4) „gute Schriftsteller ohne hervorstechende Eigenschaften“, (5) „Belletristen“ (*writers of belles lettres*) und (6) „Modemacher“. Bei der Beurteilung der literarischen und künstlerischen Produktion gehören die selbsternannte Arroganz des avantgardistischen oder experimentellen Schöpfers sowie das scharfe und unbarmherzige Messer des Kritikers - der damals bereits einen Hochschulabschluss hatte - zur alltäglichen Ausstattung am Kunsttisch.

Guimarães Rosa – assim como os poetas concretos e neoconcretos que lhe são contemporâneos – se enquadra na mais alta categoria poundiana. É um *inventor*. Porém, ao contrário dos poetas e artistas paulistas e cariocas, não se apresenta ao público por manifesto literário, publicado previamente em suplemento ou em revista. Nada de teórico ou de programático o salvaguarda, ou seja, nenhum *a priori* estético respalda seus sucessivos e inúmeros escritos em prosa. Rosa não tem companheiros de geração ou de escola a defendê-lo; será, no entanto, estudado e avaliado pela melhor e também pela boa crítica literária brasileira. Algo e muito pouco de sua própria arte poética está disseminado nas entrevistas que passa a conceder aos jornais, nas cartas que escreve aos tradutores e, principalmente, em quatro “prefácios” – assim os denomina o autor – intercalados na coleção de contos *Tutaméia – Terceiras estórias* (1967)¹.

Rosa é um inventor. “Inventores” – recorramos novamente às palavras de Ezra Pound –, “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. Rosa está à frente do seu tempo nas literaturas da América Latina, embora não seja correto colocá-lo como autor de vanguarda ou experimental, até porque a primeira revista de cultura que acolhe a obra-prima de modo rico, atraente e circunstanciado, *Diálogo* (1957), não é tipicamente literária, é antes filosófica, heideggeriana, e não é publicada no Rio de Janeiro, mas por um grupo alternativo de intelectuais paulistas, liderado pelo filósofo conservador Vicente Ferreira da Silva e a poeta Dora Ferreira da Silva, devota leitora e tradutora da poesia de Rainer Maria Rilke, autor da espantosa “Oitava Elegia de Duíno”², inspiradora do filósofo heideggeriano Giorgio Agamben.

1 São eles: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os tremulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”.

2 Cito os versos iniciais da elegia na tradução (1951) de Dora Ferreira da Silva: “Com todos os seus olhos, a criatura vê o *Aberto*. / Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha / se oculta em torno do livre caminho./ O que está além, pressentimos apenas/ na expressão do animal; pois desde a infância / desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,/ ah, esse espaço profundo que há na face do animal./ Isento de morte. Nós só vemos/ morte” (grifo meu).

Guimarães Rosa fällt – ebenso wie die kontemporären konkreten und neokonkreten Dichter – in die höchste Pound'sche Kategorie. Er ist ein *Erfinder*. Im Gegensatz zu den Dichtern und Künstlern aus São Paulo und Rio de Janeiro stellt er sich der Öffentlichkeit jedoch nicht mit einem literarischen Manifest vor, das zuvor in einer Beilage oder Zeitschrift veröffentlicht wurde. Nichts Theoretisches oder Programmatisches sichert ihn ab, d.h. kein ästhetisches *A priori* untermauert seine aufeinanderfolgenden und zahlreichen Prosaschriften. Rosa gehörte keiner Generation oder Schule an, die ihn hätte vertreten können, zählte schließlich aber zu den meistgelesenen und bestbewerteten Autoren auch seitens der brasilianischen Literaturkritiker. Seine eigene poetische Kunst wurde nur sehr wenig in den Interviews, die er fortan den Zeitungen gab, in den Briefen, die er an Übersetzer schreibt, und vor allem in vier „Vorworten“ - wie sie der Autor nennt - verbreitet, die in die Kurzgeschichtensammlung *Tutaméia - Terceiras estórias* (1967)¹ eingestreut sind.

Rosa ist ein Erfinder. „Erfinder“ - um noch einmal auf die Worte von Ezra Pound zurückzukommen - „Männer, die ein neues Verfahren entdeckt haben oder deren Arbeit uns das erste bekannte Beispiel für ein Verfahren liefert“. Rosa ist in der lateinamerikanischen Literatur seiner Zeit voraus, auch wenn es nicht richtig ist, ihn als avantgardistischen oder experimentellen Autor zu bezeichnen, nicht zuletzt, weil die erste Kulturzeitschrift, die das Meisterwerk detailliert und in ansprechender Weise aufnimmt, *Diálogo* (1957), nicht typisch literarisch, sondern eher philosophisch, heideggerianisch ist. Sie wird nicht in Rio de Janeiro veröffentlicht, sondern von einer alternativen Gruppe von Intellektuellen aus São Paulo, angeführt von dem konservativen Philosophen Vicente Ferreira da Silva und der Dichterin Dora Ferreira da Silva, begeisterte Leserin und Übersetzerin der Lyrik von Rainer Maria Rilke, Autor der erstaunlichen „Achten Duineser Elegie“², die den heidegger'schen Philosophen Giorgio Agamben inspirierte.

1 Das sind: „Aletria e hermenêutica“, „Hipotrêlico“, „Nós, os tremulentos“ e „Sobre a escova e a dúvida“.

2 Ich zitiere die ersten Zeilen der Elegie in der Übersetzung (1951) von Dora Ferreira da Silva: „Com todos os seus olhos, a criatura vê o *Aberto*. / Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha / se oculta em torno do livre caminho./ O que está além, pressntimos apenas/ na expressão do animal; pois desde a infância / desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,/ ah, esse espaço profundo que há na face do animal./ Isento de morte. Nós só vemos/ morte“ (Hervorhebung von mir).

Às vésperas da publicação do número especial da revista *Diálogo*, dedicado a ele e sua obra-prima, repito, é tamanha a alegria de Guimarães Rosa que o homem se comporta como criança mimada que na verdade quer palmada. Leia-se este trecho da carta que escreve ao romancista sergipano Paulo Dantas, radicado em São Paulo: “Já estou entusiasmado com o número do *Diálogo*. (Avisem-me, quando for para sair, quero adquirir logo uns 30 exemplares.) Depois, terei de fazer um mês de penitência, para purgar venenos e ranço da vaidade – doença danosa – que vocês estão injetando em mim”³. Quando o número 8 da revista lhe chega finalmente às mãos, volta a escrever ao amigo sergipano:

“Fiquei deslumbrado, tudo formidável. Vocês me atordoaram, depois direi por inteiro as impressões, sensações, emoções, comoções. Que pilha de ouro de generosidade! Ó gente doida! O mundo, que de tão grande não se entende... Enriqueci, de súbito. Foi uma rebentação cósmica, nem sei dizer as palavras de maior caber”.

Palavras semelhantes e exageradas de Rosa serão também transmitidas por Paulo Dantas a Carmen Dolores Barbosa, responsável por importante salão literário em São Paulo, que vem a premiar o romance – execrado por muitos dos confrades cariocas – como o melhor do ano em 1956. Ei-las:

3 Paulo Dantas, *Sagarana emotiva* (Cartas de J. Guimarães Rosa). São Paulo: Duas Cidades, 1975.

Am Vorabend der Veröffentlichung der Sonderausgabe der Zeitschrift *Diálogo*, die ihm und seinem Meisterwerk gewidmet ist, ist die Freude von Guimarães Rosa so groß, dass der Mann sich aufführt wie ein Kind. In einem Brief an den Romanautor Paulo Dantas, der in São Paulo lebt, schreibt er: "Ich freue mich schon auf die Ausgabe der *Diálogo*. (Sagen Sie mir Bescheid, wenn sie erscheint, ich möchte sofort 30 Exemplare kaufen). Dann werde ich einen Monat lang Buße tun müssen, um mich von dem Gift und dem Groll eurer Eitelkeit - dieser schädlichen Krankheit - zu befreien."³ Als die 8. Ausgabe der Zeitschrift endlich bei ihm eintraf, schrieb er erneut an seinen Freund aus Sergipe:

„Ich bin begeistert, es ist großartig. Ich bin überwältigt, später werde ich über meine Eindrücke, Empfindungen, Gefühle und Emotionen in vollem Umfang berichten. Was für ein Goldregen der Großzügigkeit! Ihr seid verrückt! Die Welt ist so unfassbar groß... Mit einem Mal bin ich ein reicher Mann. Es war wie eine kosmische Explosion, ich weiß gar nicht, wie ich das am besten in Worte fassen soll“.

Ähnlich übertriebene Worte von Rosa wurden auch von Paulo Dantas an Carmen Dolores Barbosa übermittelt, die für einen wichtigen literarischen Salon in São Paulo verantwortlich war und den von vielen Zeitgenossen in Rio verschmähte Roman 1956 als den besten des Jahres ausgezeichnete. Sie lauten:

3 Paulo Dantas, *Sagarana emotiva* (Cartas de J Guimarães Rosa). São Paulo: Duas Cidades, 1975.

“Gratíssimo, meu caro; e grato a dona Carmen Dolores, principalmente. A ela vão todos os meus sentimentos claros, dos que sempre devemos à Beleza, à Bondade e à Inteligência”.

Pode-se crer também que a euforia sentida pelo romancista ao saber que *Grande sertão: veredas* está finalmente arrebatando bons e sofisticados leitores (os *happy few*, de que falam Stendhal e Machado de Assis) seja apenas um prolongamento menos intenso do sentimento de euforia anterior, maior e obsessivo, que tomou conta do diplomata nos meses que antecederam a entrega dos originais do romance ao editor José Olympio. Retiro de carta que escreve ao compadre Antônio Azeredo da Silveira, então embaixador do Brasil em Madri e posteriormente chanceler, o rico e comovente depoimento que transcrevo abaixo. Datada do dia 9 de fevereiro de 1956, a carta foi posta no correio do Rio de Janeiro, onde Rosa responde pela chefia da Divisão de Orçamento (Itamaraty), e nela está dito:

“Conto a Você que, na última semana, antes de entregar ao José Olympio o *Grande sertão*, passei três dias e duas noites trabalhando sem interrupção, sem dormir, sem tirar a roupa, sem ver cama, sem tomar *pervitin*⁴ nem nenhuma outra droga: foi uma brusca sensação de renascimento, de completa e incômoda liberação, de rejuvenescimento: eu ia voar, como uma folha seca. Imagine, eu passei dois anos num túnel, um subterrâneo, só escrevendo, só escrevendo eternamente... Daí, veio-me uma forte gripe, naturalmente; e, Você sabe bem, a gripe é uma das mães da humildade”⁵.

4 Estimulante vendido nas farmácias brasileiras, sem receita.

5 24 Cartas de João Guimarães Rosa a Antônio Azeredo da Silveira (edição da família Azeredo da Silveira).

“Ich danke dir, mein Freund; und vor allem danke ich Dona Carmen Dolores. Ihr gelten meine reinsten Gefühle, die wir immer dem Schönen, der Güte und der Intelligenz verdanken“.

Es ist auch möglich, dass die Euphorie des Schriftstellers, als er erfuhr, dass *Grande Sertão: veredas* endlich von den guten, anspruchsvollen Lesern gelesen wird (den *wenigen Glücklichen*, wie Stendhal und Machado de Assis sagen), nur eine weniger intensive Fortsetzung der früheren, größeren, obsessiven Euphorie ist, die den Diplomaten in den Monaten vor der Übergabe der Originale des Romans an den Verleger José Olympio ergriff. In einem Brief an seinen Freund Antônio Azeredo da Silveira, den damaligen brasilianischen Botschafter in Madrid und späteren Außenminister, gibt er ein eindrucksvolles und bewegendes Zeugnis ab, das ich im Folgenden wiedergebe. Das Schreiben vom 9. Februar 1956 wurde in Rio de Janeiro aufgegeben, wo Rosa für die Haushaltsabteilung (Itamaraty) zuständig war.

Ich kann Ihnen sagen, dass ich in der letzten Woche, bevor ich José Olympio den *Grande Sertão* übergab, drei Tage und zwei Nächte lang ohne Unterbrechung gearbeitet habe, ohne zu schlafen, ohne mich auszuziehen, ohne ein Bett zu sehen, ohne *Pervitin*⁴ oder eine andere Droge zu nehmen: Es war ein plötzliches Gefühl der Wiedergeburt, der vollständigen und unkomfortablen Befreiung, der Regeneration: Ich flog, wie ein vertrocknetes Blatt. Stellen Sie sich vor, ich habe zwei Jahre in einem Tunnel verbracht, im Untergrund, und nur geschrieben, immer nur geschrieben... Ich bekam natürlich eine starke Grippe, und Sie wissen ja, die Grippe ist die Mutter der Demut⁵.

4 Aufputschmittel, das in brasilianischen Apotheken rezeptfrei verkauft wird.

5 24 Cartas de João Guimarães Rosa a Antônio Azeredo da Silveira (Familienedition Azeredo da Silveira).

Publicado o romance, Guimarães Rosa teve de aprender a enfrentar corajosamente a primeira e pouco auspiciosa recepção que lhe é dada. Despe-se da farda diplomática, embora guarde da profissão todos os ensinamentos retóricos que levam à boa negociação entre as partes e a arrematam, e constrói pouco a pouco – pelo recurso à vaidade pessoal e à indefectível gravatinha-borboleta a tremular no pescoço – a *persona* de escritor de gênio. Nos anos subsequentes à publicação do romance, é essa *persona* que recebe os admiradores brasileiros e estrangeiros e que vão visitá-lo nas majestosas dependências do Ministério das Relações Estrangeiras, antigo e aristocrático palacete situado no centro do Rio de Janeiro. A *petite histoire* local narra em profusão historietas bem humoradas, saborosas e picantes.

Inicialmente, *Grande sertão: veredas* abre sorrisos e caretas nos leitores e recebe na cara o silêncio constrangedor dos romancistas e poetas então em destaque na capital federal. Os escritores membros do coro dos descontentes acabam por serem convidados a concederem entrevista ao boletim bibliográfico *Leitura*, editado no Rio de Janeiro e de nítida inclinação para a esquerda. Os depoimentos são reunidos em torno de título em si agressivo, “Escritores que não conseguem ler *Grande sertão: veredas*”. Exemplo estranho e alarmante de escritor desgostoso com o romance é o do jovem poeta Ferreira Gullar, autor do originalíssimo *A luta corporal* (1954) e corajoso crítico de arte da vanguarda. Declara: “Li 70 páginas do *Grande sertão: veredas*. Não pude ir adiante. A essa altura, o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para os linguistas. Parei, mas sempre fui um péssimo leitor de ficção”. Embora menos alarmante, não será diferente a primeira recepção ao romance pelo crítico uruguaio/brasileiro Emir Rodríguez Monegal. Em depoimento para a parisiense *Mundo nuevo* (fevereiro de 1968), afirma:

Nach der Veröffentlichung des Romans musste Guimarães Rosa lernen, sich der anfänglichen negativen Resonanz zu stellen. Er legt seine Diplomatenuniform ab, behält allerdings alle rhetorischen Lehren des Berufsstandes bei, die immer zu guten Beziehungen zwischen den Parteien verhelfen, und erarbeitet sich nach und nach - unter Einsatz seiner persönlichen Eitelkeit und der unnachahmlichen Fliege - die Persönlichkeit eines genialen Schriftstellers. In den Jahren nach der Veröffentlichung des Romans empfängt ebendiese Person brasilianische und ausländische Bewunderer in den majestätischen Räumlichkeiten des Außenministeriums, einem alten, aristokratischen Palast im Zentrum von Rio de Janeiro. Um ihn herum kursieren reichlich humorvolle, köstliche und pikante Anekdoten.

Grande Sertão: veredas wird von den Lesern zunächst belächelt und stößt auf bedrückendes Schweigen seitens der Schriftsteller und Dichter, die damals in der Bundeshauptstadt eine Rolle spielten. Die Schriftsteller, die dem kritischen Kreis angehörten, wurden schließlich eingeladen, der in Rio de Janeiro erscheinenden und eindeutig links orientierten bibliographischen Zeitschrift *Leitura* Interviews zu geben. Die Stellungnahmen erscheinen unter dem an sich aggressiven Titel „Schriftsteller, die *Grande Sertão: veredas* nicht lesen können“. Einer dieser Schriftsteller, der sich in fast schon alarmierender Weise über den Roman empört, ist beispielsweise der junge Dichter Ferreira Gullar, Autor des sehr originellen *A luta corporal* (1954) und engagierter Kunstkritiker der Avantgarde. Er erklärt: „Ich habe 70 Seiten von *Grande Sertão: veredas* gelesen. Weiter kam ich nicht. Ab da wirkte das Buch auf mich wie eine Räubergeschichte für Philologen. Ich habe aufgegeben, aber ich war auch schon immer ein miserabler Romanleser.“ In ganz ähnlicher Weise, wenn auch nicht ganz so dramatisch, äußerte sich der uruguayisch-brasilianische Kritiker Emir Rodríguez Monegal. In einer Rezension für die Pariser Zeitschrift *Mundo Nuevo* (Februar 1968) schreibt er:

“Cada palavra, quase cada sílaba do romance havia sido submetida a um processo criador, que obrigava o leitor a progredir, se progresso havia, a passos de tartaruga. Custei um pouco a vencer a humilhação de crer que havia perdido uma das línguas de minha infância”. Dentre os muitos descontentes, o mais contundente é o romancista baiano Adonias Filho, líder de nova corrente literária regionalista e futuro membro da Academia Brasileira de Letras. Escreve e publica o artigo intitulado “Guimarães Rosa: um equívoco literário”.

1956. Onze anos antes, em 1945, os desesperados e raivosos alicerces ideológicos que vinham sustentando e inspirando os artistas brasileiros desde os anos 1930 tinham sido implodidos com a queda da ditadura Vargas no Brasil e a derrota das tropas nazifascistas no mundo ocidental. Se visto de outra perspectiva, a dos anos 1930, 1945 representa um grande corte anterior a *Grande sertão: veredas* nas artes brasileiras, já que aquele ano dá por terminada uma época extraordinária em que a produção artística no Brasil se notabiliza pelo engajamento político. Entre 1930 e 1945, destacam-se os livros em prosa participante, como o romance neonaturalista nordestino de Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938) e o de Jorge Amado (*Terras do sem fim*, 1943), ou as coleções de poemas empenhados, como os versos de Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do mundo*, 1942, e *A rosa do povo*, 1945) e, ainda, as telas impregnadas de denúncia social, como as de Cândido Portinari (a série *Os retirantes*, 1944).

“Jedes Wort, fast jede Silbe des Romans war einem schöpferischen Prozess unterworfen, der den Leser nötigt, wenn überhaupt, nur schleppend voranzukommen. Es dauerte eine Weile, bis ich die Schmach überwunden hatte, zu glauben, dass ich eine meiner Kindheitssprachen nicht mehr beherrschte“. Unter den vielen Querulanten ist der Schriftsteller Adonias Filho aus Bahia, Anführer der neuen literarischen Strömung Regionalismo Brasileiro und künftiges Mitglied der Brasilianischen Akademie der Literatur, derjenige, der am deutlichsten Stellung bezieht. Er schrieb und veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel „Guimarães Rosa: ein literarischer Irrtum“.

1956. Elf Jahre zuvor, 1945, waren die ideologischen Grundpfeiler, die die brasilianischen Künstler seit den 1930er Jahren inspiriert und angetrieben hatten, mit dem Sturz der Vargas-Diktatur in Brasilien und der Niederlage der nazifaschistischen Truppen in der westlichen Welt zusammengebrochen. Aus einem anderen Blickwinkel, dem der 1930er Jahre, betrachtet, stellt das Jahr 1945 einen großen Einschnitt vor *Grande Sertão: veredas* in der brasilianischen Kunst dar, denn es markiert das Ende einer außergewöhnlichen Periode, in der sich die künstlerische Produktion in Brasilien durch ihr politisches Engagement auszeichnete. Zwischen 1930 und 1945 sind vor allem die neorealistischen Romane von Graciliano Ramos (*Vidas Secas*, 1938) und Jorge Amado (*Terras do Sem Fim*, 1943), die das Elend im Nordosten Brasiliens thematisieren, oder die Sammlungen engagierter Gedichte, wie die Verse von Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do Mundo*, 1942, und *A Rosa do Povo*, 1945), aber auch die gesellschaftskritischen Werke, wie die von Cândido Portinari (die Serie *Os Retirantes*, 1944).

Se esses e outros trabalhos de arte comprometidos com o discurso político não colocaram o Brasil no mapa-múndi da arte engajada internacional, pelo menos não nos deixavam fazer feio quando comparados aos que se tornavam os clássicos universais dos anos de guerra mundial, como é o sempre citado painel *Guernica*, de Pablo Picasso. No contexto das literaturas latino-americanas, a brasileira não chegara a alcançar os píncaros de Gabriela Mistral, de Miguel Ángel Asturias ou de Pablo Neruda (não por casualidade os três são recipientes do Prêmio Nobel de Literatura), mas se fazia conhecer e ser reconhecida no mundo europeu pelo recato e a modéstia que a língua portuguesa – nos versos de Olavo Bilac, “última flor do Lácio inculca e bela/ és a um tempo esplendor e sepultura” – lhe confere desde o berço lusitano.

Se *Grande sertão: veredas* pouco ou quase nada tem a ver com os modestos, sofridos e lacrimosos vinte e seis anos literários e artísticos que o precedem; tampouco engrossa a enxurrada de louvações à mais elogiada – no Brasil e no estrangeiro – obra de planejamento urbano que tem sua idade. Refiro-me à utópica cidade de Brasília⁶ que – em desenho de leves, nítidas e belas linhas retas e curvas, de responsabilidade dos arquitetos urbanistas Oscar Niemeyer e Lúcio Costa – salta solitária em concreto branco, vidro e geometria feminina no distante, despovoado e árido planalto goiano.

6 Sua construção se inicia em novembro de 1956 e a cidade é inaugurada no dia 21 de abril de 1960.

Wenn diese und andere Kunstwerke, die sich dem politischen Diskurs verschrieben haben, Brasilien auch nicht auf die Weltkarte der internationalen engagierten Kunst gebracht haben, so haben wir doch im Vergleich zu jenen, die zu den universellen Klassikern der Kriegszeit wurden, wie zum Beispiel das immer wieder angeführte Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso, nicht schlecht abgeschnitten. Im Vergleich zur lateinamerikanischen Welt erreichte die brasilianische Literatur nicht die Bedeutung von Gabriela Mistral, Miguel Ángel Asturias oder Pablo Neruda (nicht zufällig sind alle drei Träger des Literaturnobelpreises), aber sie erreichte in der europäischen Welt Bekanntheit und Anerkennung durch die Zurückhaltung und Bescheidenheit der portugiesische Sprache, wie sie in Olavo Bilacs Gedicht *Lingua Portuguesa* zum Tragen kommt.

Wenn *Grande Sertão: veredas* literarisch wenig oder fast nichts mit den sechszwanzig vorangegangenen Jahren zu tun hat, so erregt es auch nicht gerade die Begeisterung, mit der das in Brasilien und im Ausland am meisten gelobte städtebauliche Werk seiner Zeit bedacht wurde. Ich spreche von der Planhauptstadt Brasília⁶, die in einem Entwurf des Architekten Oscar Niemeyer und Stadtplaners Lúcio Costa als architektonische Utopie in klaren und eleganten Linien und Kurven, in weißem Beton, Glas und femininer Formensprache auf der abgelegenen, unbesiedelten und trockenen Hochebene von Goiás errichtet wurde.

6 Mit dem Bau wird im November 1956 begonnen und die Stadt wird am 21. April 1960 eingeweiht.

Apesar de obrigar o cidadão brasileiro citadino a pisar também e de modo inesperado o áspero interior do país, *Grande sertão: veredas* é – ao contrário da nova capital federal – ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem. É acrimoniosa e destemperadamente varonil. Pela soma dessas características, o romance nada tem a ver com a artificialidade do lago Paranoá, cujas águas banham as belas obras arquitetônicas femininas sem jamais tê-las fertilizado. À semelhança de Brasília, acrescente-se, *Grande sertão: veredas* tem algo e muito de religioso, se não se tomar como única referência a forma cristã da cruz que inspira e conforma o plano piloto da nova capital federal do Brasil⁷.

Um mote de *Grande sertão: veredas* é válido tanto para Brasília quanto para o romance: “Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquéim: *quem mói no asp’ro, não fantasêia* (grifo meu)”. Apesar de moer no áspero e não fantasiar, Guimarães Rosa nada bebe do econômico construtivismo lógico-matemático e abstrato que se torna marca registrada da primeira e grandiosa Bienal de São Paulo (1951) no momento em que celebra como vencedoras a escultura *Unidade tripartida*, do suíço Max Bill, e a tela *Formas*, do brasileiro Ivan Serpa. O romance de Rosa manuseia dicionários reais e estapafúrdios, pessoais e imaginários e, em sintaxe travessa e com pontuação anárquica, esparrama perdulariamente palavras, tacos de palavra e interjeições onomatopaicas pela página em branco. Não preocupa o escritor se os vocábulos se duplicam e, em vezes, se multiplicam em sinônimos vernaculares ou artificiais, como é o caso, por exemplo, da infindável série que referenda a presença do Diabo nos sertões do Alto São Francisco. A enumeração de sinônimos numa única frase não abastarda o estilo, transforma antes a prosa ficcional de Rosa em forma original e peculiar de ladainha às avessas ou de exorcismo:

7 Escute-se esta fala de Riobaldo: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende.”

Auch wenn der städtische Brasilianer in beiden Fällen gezwungen ist, unerwartet das raue Landesinnere zu betreten, ist *Grande Sertão: veredas* - anders als die neue Landeshauptstadt - flussreich und grün, matschig, trüb, anarchisch und wild. Der Sertão ist unerbittlich, männlich und schonungslos. Der Roman hat nichts mit der Künstlichkeit des Paranoá-Sees zu tun, dessen Wasser die schönen femininen architektonischen Werke umpflutet. Wie Brasília, hat auch *Grande Sertão: veredas* etwas Religiöses, wenn nicht als einzige Referenz die christliche Form des Kreuzes dient, die als Grundriss für die Stadt gewählt wurde⁷.

Ein Motto aus *Grande Sertão: veredas* gilt sowohl für Brasília als auch für den Roman: "Mein Leben war Mühe aus Mühsal ziehn, lebiger Fisch auf dem Rost: wer im Rauhen mühlt, fantasiert nicht." Obwohl Guimarães Rosa im Groben arbeitet und nicht phantasiert, hat er nichts von dem rationalen logisch-mathematischen und abstrakten Konstruktivismus, der zum Markenzeichen der ersten und grandiosen Biennale von São Paulo (1951) wurde, als die Skulptur Dreiteilige Form des Schweizer Max Bill und die nüchterne Arbeit Formas des Brasilianers Ivan Serpa als Sieger gefeiert wurden. Rosas Roman hantiert mit realen und verblüffenden, persönlichen und imaginären Wortwelten und verstreut willkürlich in verquerer Syntax und mit anarchischer Zeichensetzung Wörter, Wendungen und lautmalerische Interjektionen über die leere Seite. Der Autor macht sich keine Gedanken darüber, ob die Wörter doppelt und manchmal auch mehrfach in landläufigen oder erfundenen Synonymen vorkommen, wie zum Beispiel in der endlosen Reihe, die sich auf die Anwesenheit des Teufels im Sertão des oberen São Francisco bezieht. Die Aufzählung von Synonymen in einem einzigen Satz beeinträchtigt den Stil nicht, sondern verwandelt Rosas Prosaerzählung in eine originelle und eigentümliche Form einer Litanei oder eines Exorzismus:

7 Mit Riobaldos Worten: „Viel Religion, junger Mann! Ich für mein Teil, versäume keine Okkasion zur Religion. Nutze sie alle. Trinke Wasser aus jedem Fluss...

Eine allein, ist mir gering, reicht mir wohl nicht. Ich bete christlich, katholisch, berge mich sicher; und übernehm die Gebete von meinem Gvatter Quelemém, seine Lehre, von Kardec. Aber, wann ich kann, ich geh nach Mindubim, wo ein Matias ist frommer Protestant, Methodist: man klagt sich als Sünder an, liest laut die Bibel, und betet, singt ihre schönen Choräle. Alles ruhigt mich, enthebt mich.“

“E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe!”

São 52, se não me engano, os nomes atribuídos à figura do Diabo em *Grande sertão: veredas*. Equivoca-se quem entra no romance esperando que menos é mais.

O romance de Rosa pouco teria a ver com os poemas precisos e exatos, mãos de vaca, de inspiração mallarmaica e valeryana, do contemporâneo e também diplomata João Cabral de Melo Neto, que vão desaguar anos mais tarde na teorização verbivocovisual expressa pelo “Plano piloto da poesia concreta” (1958), de responsabilidade dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari e publicado na revista *Noigandres*. O monstro rosiano guarda semelhanças evidentes apenas com certo interesse lúdico dos poetas experimentais pelo trabalho na linguagem, feito no molde da criação de neologismos nas línguas anglo-saxônicas, de que são exemplo as invenções em prosa de James Joyce e em poesia de e. e. cummings. Molde este também avançado por Ezra Pound como recurso tomado ao ideograma chinês tal como exposto por Ernest Fenolosa em *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918). Aliás, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, não é citado nas obras elencadas no *paideuma* concreto divulgado pelo “Plano piloto”, embora o ano da assinatura desse manifesto já seja o de 1958. As afinidades entre os concretos e Rosa são manifestadas tardiamente.

„Und die gelehrten Gedanken Ihrerseits verschaffen mir Frieden. Hauptsächlich die Bestätigung, die Sie mir gegeben haben, dass der Soundso nicht existiert; nun etwa nicht? Der Abtrünnige, der Hund, der Fratzige, das Individuum, der Feschak, der Entenfuß, der Schmutzige, der Mann, der Rußige, der Hinkfuß, der Taixl, der Pechbringer, der Übelding, der Abgefeimte, der Schwarzfuß, der Linkser, der Deiber-Deibel, der Bube, der Trübsaler, der Wie-heißt-der-noch, der Wer-niemals-lacht, der Ohne-Spaß... Nun, er existiert nicht!“

Ich glaube, es sind 52 verschiedene Namen, die in *Grande Sertão: veredas* der Figur des Teufels zugeschrieben werden. Wer bei der Lektüre des Romans erwartet, dass weniger mehr ist, liegt falsch.

Rosas Roman hat wenig mit den präzisen und exakten Gedichten des Zeitgenossen und Diplomaten João Cabral de Melo Neto zu tun, die Jahre später in der verbal-visuellen Theorie des „Plano-piloto para a poesia concreta“ (1958) der Brüder Augusto und Haroldo de Campos und Décio Pignatari zum Ausdruck kommen und in der Zeitschrift *Noigandres* veröffentlicht werden. Die einzige Ähnlichkeit, die Rosa Guimarães' Monster offensichtlich mit den experimentellen Dichtern aufweist, ist ein gewisses Interesse am spielerischen Umgang mit der Sprache, etwa nach dem Vorbild der Neologismen in den angelsächsischen Sprachen, wie beispielsweise in der Prosa von James Joyce und in der Poesie von E. E. Cummings. Diese Herangehensweise wählte auch Ezra Pound in seiner Theorie des Ideogramms, mit der er Ernest Fenollosas Theorie des chinesischen Schriftzeichens folgte, wie *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918) vorgeführt. Tatsächlich wird das 1956 erschienene Werk *Grande Sertão: veredas* in der Liste der führenden Werke für *konkrete Dichtung*, die im „Plano-piloto para poesia concreta“ aufgeführt sind, nicht erwähnt, obwohl das Manifest 1958 veröffentlicht wurde. Die Affinität zwischen den Konkreten Künstlern und Guimarães Rosa wird erst spät erkannt.

O monstro de Guimarães Rosa nada tem a ver com o singelo, doce e nostálgico balanço da bossa-nova que, tão *cool* quanto o jazz moderno que o adjetivo inglês tão bem qualifica, assalta as estações de rádio e o mercado fonográfico das capitais em busca de um mercado internacional adocicado pelo bem-estar alcançado no pós-guerra pelas sociedades do Primeiro Mundo. Para as imaginações ilustradas e bem pensantes, *Grande sertão: veredas* é ácido, corrosivo e principalmente intempestivo. Ao se distanciar “do barquinho a deslizar no macio azul do mar” (Roberto Menescal), dispensa todo e qualquer antídoto contra os absurdos retóricos de que se faz campeão absoluto na avara e impecável língua gramatical de Luís de Camões, de Machado de Assis e de Graciliano Ramos.

Também seria um despropósito comparar o monstro com dois outros bons romances publicados no ano de 1956, *O encontro marcado*, Bildungsroman de Fernando Sabino, e *Vila dos Confins*, prosa regionalista do também mineiro Mário Palmério. Ambos abrem uma trilha que se tornará populosa em nação que se industrializa ao ritmo do capitalismo avançado – a das narrativas ficcionais escritas segundo o padrão ditado pelo consumismo aliado aos temas da atualidade, padrão exigido pelo mercado editorial e corroborado pela publicação nos suplementos literários da todo-poderosa lista dos *best-sellers* da semana.

Guimarães Rosas Monster hat nichts mit dem leichten, eleganten und sanften Swing des Bossa-Nova zu tun, der ebenso cool wie der moderne Jazz, den das englische Adjektiv so gut beschreibt, die Radiosender und den Schallplatten-Markt der Hauptstädte durchdringt, um einen internationalen Markt zu erschließen, der durch den Wohlstand der Gesellschaften der Ersten Welt in der Nachkriegszeit begünstigt wird. *Grande Sertão: veredas* ist für gebildete und reflektierende Menschen bissig, ätzend und vor allem unbändig. Indem der Roman sich von dieser „Bossa-Nova-Rhetorik“ distanziert, stellt er sich von vornherein gegen diese Rhetorik und wird ipso facto zum großen Meister der schlichten und tadellosen klassischen Sprache von Camões, Machado und Graciliano.

Es wäre auch zwecklos, Rosas Ungeheuer mit zwei anderen gelungenen Romanen aus dem Jahr 1956 zu vergleichen: *O Encontro Marcado*, ein Bildungsroman von Fernando Sabino, und das regionalistische Prosawerk *Vila dos Confins* von Mário Palmério, der ebenfalls aus Minas Gerais stammt. Beide ebnen einen Weg, der im Zuge des immer schneller fortschreitenden Kapitalismus immer populärer wird: ein Weg der fiktionalen Erzählungen, die sich am konsumistischen Zeitgeist orientieren nach dem Schema, das der Verlagsmarkt verlangt und das durch die Veröffentlichung in den Literaturbeilagen der allmächtigen Wochenbestsellerliste noch verstärkt wird.

Em 1956, na qualidade de monstro propriamente literário, *Grande sertão: veredas* interrompe o caudal de leituras do historiador ou do especialista em prosa e poesia brasileira, atravancando o fluxo histórico. Interrompe o percurso linear e cronológico das obras literárias, que descendem da incontornável *Carta de Pero Vaz de Caminha*, como um rochedo que despenca do alto da montanha em virtude da erosão causada no terreno pelas chuvas torrenciais, e arrasa de vez com a bitola estreita dos trilhos por onde vinha sacolejando tranquilamente o trenzinho caipira da literatura brasileira modernizado *macunainicamente* nos anos 1920 pelos participantes da Semana de Arte Moderna. O rochedo interrompe a viagem do trenzinho. Fá-lo descarrilar e o joga para fora dos trilhos, ribanceira abaixo. E passa a exigir – sem muito sucesso, o que é natural já que se trata de algo monstruoso que despenca do alto da montanha – que as locomotivas que daquele momento em diante passem por ali tenham de se adequar à bitola larga, larguíssima da modernidade literária inaugurada pelo inédito *Grande sertão: veredas*. E tenham de bufar vapor pelas chaminés que nem touro bravo. Que se cuidem o historiador e o crítico da literatura!

Pensem que, de repente, o embalo lírico proposto pela célebre composição musical de Villa-Lobos, *O trenzinho do caipira*, que integra a 2ª *Bachiana brasileira* (1939) sob a forma de tocata, fosse suplantada pelos ruídos sinfônicos cacofônicos, onomatopaicos e estridentes que escoam da execução de *Pacific 231* (1923), do compositor Arthur Honneger.

Grande Sertão: veredas stört 1956 als literarisches Ungetüm den Lesefluss der Literaturhistoriker oder Experten für brasilianische Prosa und Poesie und unterbricht den Ablauf der Geschichte. Er unterbricht den linearchronologischen Kurs der literarischen Werke, die vom unvermeidlichen *Brief von Pero Vaz de Caminha* stammen, wie ein Felsbrocken, der durch die Erosion infolge sintflutartiger Regenfälle vom Gipfel des Berges stürzt, und ein für alle Mal die Schmalspur der Schienen zerstört, auf denen der kleine Landarbeiterzug der brasilianischen Literatur ruhig dahinrollte, bis er in den 1920er Jahren von den Teilnehmern der *Semana de Arte Moderna* und Werken des brasilianischen Modernismus, wie „*Macunaíma*“, endgültig modernisiert wurde. Der Felsen unterbricht die Fahrt des kleinen Zuges. Sie bringt ihn zum Entgleisen und wirft ihn aus der Bahn, eine Klippe hinunter. Und er fordert - angesichts der Ungeheuerlichkeit natürlich ohne großen Erfolg -, dass die Lokomotiven, die von nun an dort durchfahren, sich an die breite, sehr breite Spurweite der literarischen Moderne anzupassen haben, die durch den unveröffentlichten *Grande Sertão: veredas* in Betrieb genommen wurde. Und mehr Dampf zu machen. Mögen sich die Literaturhistoriker und -kritiker in Acht nehmen!

Man stelle sich vor, dass die lyrische Ruhe der berühmten *Toccata* (*O Trenzinho do Caipira*) aus *Bachianas Brasileiras* Nr. 2 von Villa-Lobos (1930) plötzlich von den kakophonischen, geräuschvollen und schrillen symphonischen Klängen aus Arthur Honeggers *Pacific 231* (1923) verdrängt wird.

No panorama da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas* e, de maneira geral, a prosa mais experimental de Guimarães Rosa sobrevive como aberração inquietante, perturbadora e solitária, tendo possivelmente como referência única *O guesa errante* (1868), poema épico romântico escrito por Sousândrade e trazido à baila pela vanguarda concreta à época em que Guimarães Rosa começa a ganhar definitivamente nome entre críticos, professores e leitores⁸.

A monstruosidade do romance de Guimarães Rosa guarda metaforicamente os traços fisionômicos do gigante Adamastor, figura épica e mítica que emerge do oceano Atlântico e se insurge contra a audácia da navegação portuguesa pela costa africana. Ao se levantar das águas e ganhar corpo, Adamastor é guardião. Não libera o caminho para que os navegantes possam ir além de Taprobana, como imagina Luís de Camões no poema *Os Lusíadas* (canto V). Neste, lemos:

Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo.
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.

8 Augusto & Haroldo de Campos. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Invenção, 1964. Sobre o destino do seu livro, escreve Sousândrade, premonitoriamente: "Ouvi dizer já por duas vezes que *O guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes."

Im Panorama der brasilianischen Literatur überlebt *Grande Sertão: veredas* - und generell Guimarães Rosas höchst experimentelle Prosa - als eine verstörende, beunruhigende und isolierte Abweichung, die möglicherweise als einzige Referenz *O Guesa Errante* (1868) hat, ein romantisches episches Gedicht, das von Sousândrade geschrieben und von der Konkreten Avantgarde zu der Zeit herausgebracht wurde, als Guimarães Rosa begann, sich bei Kritikern, Professoren und Lesern einen Namen zu machen⁸.

Die Ungeheuerlichkeit von Guimarães Rosas Roman trägt metaphorisch die physiognomischen Züge des Riesen Adamastor, der epischen Sagengestalt, die aus dem Atlantischen Ozean auftaucht und sich gegen die Kühnheit der portugiesischen Seefahrt an der afrikanischen Küste auflehnt. Adamastor, der aus dem Wasser aufsteigt und Gestalt annimmt, ist der Wächter. Er macht den Weg für die Seefahrer nicht frei, damit diese über Taprobana hinausfahren können, wie es in dem Gedicht *Os Lusíadas* (canto V) von Luis de Camões beschrieben wird. Darin steht:

Wie tief vom Seegrund dröhnt‘ in Ungeheuern
Misstönen was der rauhen Kehl‘ entflöss;
Zu Berge stieg das Haar, das Blut erstaute
So mir wie Jedem, der ihn hört‘ und schaute.

8 Augusto & Haroldo de Campos. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Invenção, 1964. Über das Schicksal seines Buches schreibt Sousândrade, ahnungsvoll: „Ich habe schon zweimal gehört, dass *O Guesa Errante* fünfzig Jahre später gelesen werden wird; ich wurde traurig - die Enttäuschung eines Mannes, der fünfzig Jahre früher schreibt“.

Grande sertão: veredas fala com tom de voz horrendo e grosso, que sai do enclave selvagem. Interrompe a circulação cronológica e progressista da narrativa ficcional brasileira e, caso algum escritor tente transpor a muralha imposta pelo monstro, e alguns poucos o quiseram no mundo lusófono, ele passa a monitorar o próximo e inevitável naufrágio do navegador atrevido ou a indicar como ideal um além, muito além, da navegação languageira humana. Por ser mais utópico que passível de existir concretamente, o além-do-além em prosa ficcional deixa o romancista pós-colonial em língua portuguesa (que é posterior a Guimarães Rosa no calendário)⁹ como que obrigado a engatar uma marcha-a-ré na máquina ficcional e dar para trás, refazendo – em modo cabisbaixo e humilhado – o percurso de volta e salientando tudo o que na verdade *Grande sertão: veredas* não é, tudo o que ele não deixa que o prolongue por ser, na sua monstruosidade, o final da linha. Com a palavra Carlos Drummond de Andrade:

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel?

9 Na literatura africana de língua portuguesa são citados os romancistas Luandino Vieira (Angola) e Mia Couto (Moçambique).

Grande Sertão: veredas spricht mit rauer, schroffer Stimme, die aus der Wildnis kommt. Es unterbricht den chronologischen und progressiven Gang der brasilianischen fiktionalen Erzählung, und wenn ein Schriftsteller versucht, die von dem Monster errichtete Barriere zu überwinden - und einige haben das in der lusophonen Welt versucht -, dann beginnt er, den nächsten unvermeidlichen Schiffbruch des waghalsigen Seefahrers zu planen oder ein Ideal anzudeuten, das weit jenseits der menschlichen linguistischen Navigation liegt. Weil es mehr utopisch als konkret existent ist, lässt das Jenseits in der Prosaliteratur die postkolonialen Schriftsteller der portugiesischen Sprache (die in der Zeitrechnung später dran sind als Guimarães Rosa)⁹ so zurück, als müssten sie den Rückwärtsgang einlegen und umkehren, um - niedergeschlagen und gedemütigt - den zurückgelegten Weg noch einmal zu gehen und alles hervorzuheben, was *Grande Sertão: veredas* in Wahrheit nicht ist, alles, was sie daran hindert, den Weg zu fortzusetzen, weil es das Ende der Strecke ist. Mit den Worten von Carlos Drummond de Andrade:

Halt.

Das Leben ist stehengeblieben

oder war es das Auto?

9 In der portugiesischsprachigen afrikanischen Literatur werden die Romanautoren Luandino Vieira (Angola) und Mia Couto (Mosambik) genannt.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



FUNDAÇÃO
ALEXANDRE
DE GUSMÃO

Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilingues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções *Relações Internacionais*, *História Diplomática*, *Direito Internacional* e *Política Externa Brasileira*.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Stiftung Alexandre de Gusmão

