

# O IDIOMA ROSIANO E O DESAFIO DE TRADUZIR-LO

*Eduardo F. Coutinho\**

## RESUMO

**E**m entrevista feita a Guimarães Rosa, publicada sob o título de “Diálogo com Guimarães Rosa”, Günter Lorenz relata a anedota de um tradutor, que, para se recomendar a um editor, declara “dominar certa quantidade de línguas vivas e mortas, inclusive a de Guimarães Rosa”. E complementa: “Sua linguagem, sem dúvida, é algo único, algo onde se pode cair e quebrar os dentes; mas, principalmente por causa dela, depois de ler seus livros, a gente acredita ter descoberto um mundo completamente novo”.

Partindo de um exame do processo de desconstrução da linguagem empreendido por Guimarães Rosa ao longo de toda a sua obra, que lança por terra tudo o que se apresenta cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, este texto é uma reflexão sobre o caráter singular da linguagem rosiana e sobre o desafio que esta singularidade e riqueza de expressão têm constituído para todos aqueles que se aventuraram à árdua tarefa de traduzi-la.

**N**o quarto e último prefácio de *Tutaméia* (1967), intitulado significativamente “A escova e a dúvida”, que, somado aos três outros a integrarem o livro, têm sido juntos freqüentemente vistos como uma *ars poetica* do autor, Guimarães Rosa relata um episódio, que, por constituir uma espécie de metáfora de seu processo de criação artística, merece transcrição na íntegra:

*Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se – aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disse eu ainda nem desconfiava. Faltavam-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação.*

*Ao menos as duas vezes por dia? À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem. De manhã...*

*Até que a luz nasceu do absurdo.*

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?*

*Desde aí, passei a efetuar assim o asseio. Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável.*

*Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escova. (Rosa, 1976, p. 156)*

Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Guimarães Rosa empreende ao longo de toda a sua obra verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente caráter de provisoriedade. Esta reflexão, no caso do prefácio em questão representada pela “dúvida”, em oposição à escova, emblema do costumeiro, é por certo uma das principais marcas de seu fazer artístico e um dos aspectos mais responsáveis pela unicidade de seu traço, que fazem do escritor um alquimista, ou, apesar de seus protestos ao termo, um grande “revolucionário da linguagem”. (Coutinho, 1991, p. 84)

Sufocado por um cotidiano calcado na continuidade, que se expressa pela repetição mecânica de atos e gestos, o homem, e em particular o adulto comum, não percebe a automatização a que se sujeita, cumprindo, como diz a estória, o inexplicável, sem nenhuma autonomia de raciocínio. Seu discurso, construído de antemão pela comunidade a que pertence, é incorporado por ele sem nenhuma indagação, e sua expressão se revela como a ratificação de uma prática tradicional, que se impõe inexoravelmente, naturalizando o não-naturalizável e camuflando conseqüentemente o seu caráter de construção. Esta linguagem, a que o autor designa de “linguagem corrente”, expressa, como ele próprio declara em sua famosa entrevista a Günter Lorenz, “apenas clichés e não idéias” (Coutinho, 1991, p. 88), não se prestando portanto à autonomia do raciocínio. Ela está morta, e, ainda segundo o autor, o que está morto não pode engendrar idéias. A fim de poder “engendrar idéias”, é preciso romper com essa linguagem, desautomatizá-la. Daí sua afirmação, na mesma entrevista, de que seu lema é “a linguagem e a vida são uma coisa só” e de que “quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive” (Coutinho, 1991, p. 83). O idioma, para Rosa, “é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas” (Coutinho, 1991, p. 83). Daí a necessidade de limpá-lo, de revitalizá-lo, violando constantemente a norma e substituindo o lugar-comum pelo único, a fim de que ele possa recobrar sua *poiesis* originária e atingir o *outro* de maneira eficaz. Para Guimarães Rosa, “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Coutinho, 1991, p. 88), e é com esse intuito que ele se entrega de corpo e alma à tarefa de revitalização da linguagem, que vê como verdadeira missão, ou, em suas próprias palavras, “compromisso do coração”. (Coutinho, 1991, p. 84)

O processo de revitalização da linguagem empreendido por Guimarães Rosa, uma das linhas mestras de sua empresa artística, baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (*ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ilesos gumes do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (Rosa, 1970, p. 238). Os procedimentos para ocasionar o estranhamento são, contudo, numerosos e distintos, estendendo-se desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo, e chegando em alguns casos a constituir o eixo-motor de todo o texto. No primeiro caso, citem-se, a título de amostragem, a desautomatização de palavras que haviam perdido sua energia original e adquirido sentidos fixos, associados a um contexto específico (palavras como “sertão” no romance regionalista brasileiro, por exemplo); de expressões que se haviam tornado vagas e enfraquecidas, encobertas com significações que escondiam seu viço originário; e da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês e estereótipos. E, no segundo caso, mencionem-se, entre um vasto leque de recursos, a ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito na narrativa, que cedem lugar à simultaneidade e à multiplicidade de planos espaciais; e finalmente a presença constante da metalíngua, que sinaliza a todo instante o caráter de construção do discurso (Coutinho, 1993, p. 31-48). A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se erige freqüentemente como tema de suas histórias. É esta reflexão sobre a linguagem que irá permitir a luz mencionada no texto citado, que brota subitamente, denunciando o absurdo; é ela que levou muitos críticos a referir-se ao seu universo ficcional como um sertão construído na linguagem.

Evidentemente não seria possível discutirmos aqui as diversas modalidades de procedimentos empregados por Guimarães Rosa em seu processo de desconstrução e reconstrução da linguagem (Coutinho, 1991b), mas não nos podemos eximir de mencionar alguns exemplos de narrativas em que a linguagem se constitui como tema, levando o personagem, e conseqüentemente o leitor, a verdadeiras revelações. Limitar-nos-emos a dois casos, o conto “São Marcos”, de Sagarana, em que o protagonista é salvo ao tomar consciência do sentido de uma reza, e o relato “Famigerado”, de Primeiras histórias, em que a salvação do protagonista é garantida pela manipulação que faz do signo lingüístico. No primeiro caso, temos a história de um rapaz, de nome José, que habitava um vilarejo dominado pela prática da feitiçaria. Este rapaz, que se diferenciava de seus companheiros porque não acreditava em poderes sobrenaturais e chegava a fazer troça das orações que se rezavam como proteção contra o mal, costumava dar longas caminhadas pelo mato com o propósito de observar as plantas e a vida dos animais. Entretanto, no caminho que dava para a

mata, ficava a casa de um feiticheiro, e todas as vezes que ele passava por ali, divertia-se com a figura do homem. Certo dia, José se excedeu e conseguiu aborrecer o feiticheiro. Prosseguindo seu caminho, encontrou um amigo, de quem ouviu a estória de um homem, fugido da prisão graças a uma oração mágica, mas não deu grande importância ao episódio. José alcançou a mata e penetrou-a conforme o costume. No entanto, após breve estada por entre as árvores, achou-se de repente completamente cego. Neste momento, a percepção visual que o personagem tinha da mata foi substituída por uma percepção auditiva, e ele começou a escutar ruídos de todos os tipos, culminando com a voz do amigo. Esta voz foi associada em sua mente à estória ouvida poucos minutos antes, e José instintivamente começou a dizer a reza mágica. As palavras da oração exerceram sobre ele o efeito de uma revelação, e o personagem tomou consciência da causa de sua cegueira. Correu então para a casa do feiticheiro e, após luta corporal, recobrou a visão.

Nesta estória, que constitui uma das primeiras teorizações de Guimarães Rosa a respeito da linguagem, o personagem se salva graças exatamente à sua capacidade de desautomatização do discurso, ao seu veio criativo, poético, expresso por exemplo quando ele avista nuns bambus os nomes de uns reis leoninos que ele mesmo havia escrito, e pára, comentando com emoção: “E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes” (Rosa, 1970, p. 215). José tornara-se misteriosamente cego, e não conseguia encontrar uma explicação racional para o que lhe sucedera. Então começou a dizer a oração. Mas como não acreditava em poderes sobrenaturais, a reza não fazia nenhum sentido para ele; era simples repetição mecânica. Naquele momento, porém, decidiu refletir sobre o seu significado, decidiu explorar o “ilesos gume” dos vocábulos, e foi capaz de enxergar além do aparente. As palavras revelaram-lhe a causa de sua cegueira e a maneira de encontrar a cura: “... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri”. (Rosa, 1970, p. 253)

A outra narrativa mencionada, “Famigerado”, gira toda ela em torno do significado do vocábulo que lhe dá título. Um jagunço, afamado na região pelos crimes cometidos fora chamado de “famigerado” por um moço do governo, e viaja até um vilarejo para consultar um médico culto sobre o significado da palavra. Este último, ao perceber o risco, deixou de lado a conotação negativa que o termo havia adquirido, e escudou-se primeiro em seu sentido denotativo – *Famigerado* é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável” (Rosa, 1978, p. 11) –, e em seguida na exploração de seus aspectos positivos: – *Famigerado*? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...” (Rosa, 1978, p. 11). E, preocupado ainda com a desconfiança do outro,

que lhe pede para traduzir “em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana”, complementa: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...” (Rosa, 1978, p. 11), deixando assim o jagunço satisfeito e salvando-se de possíveis embaraços. Altamente representativa do processo de revitalização da linguagem levado a cabo por Guimarães Rosa, a estorinha se calca exatamente na desconstrução de um significado cristalizado e na exploração das potencialidades do signo. O significado pejorativo, primeiro a emergir no uso do termo, é despojado de qualquer sentido homogêneo, e revelado como mais um na rede de possíveis significações que aquele possa propiciar. O usuário, então, já livre das malhas que o prendiam, passa a explorar seu potencial, utilizando-o poeticamente, ou mesmo conscientemente para o seu próprio benefício. O resultado é que o vocábulo, que em seu sentido desgastado poderia ocasionar uma tragédia, muda, por sua desautomatização, o rumo dos acontecimentos, desmascarando em conseqüência, o cunho ideológico da linguagem.

Com a renovação constantemente empreendida do *dictum* poético, através da desestruturação de todo o petrificado, Guimarães Rosa instaura em suas páginas um verdadeiro laboratório de reflexão, que se estende dos próprios personagens ao leitor, reativando o circuito discursivo e transformando o último de mero consumidor num participante ativo do processo criador. Ciente do fato, como ele mesmo afirma, através das palavras do narrador de **Grande sertão: veredas**, de que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (Rosa, 1958, p. 170), ele fornece ao leitor esta “palavra”, por meio das inovações que introduz, e, ao estimular sua reflexão e conseqüente participação na construção da própria obra, faz dele um grande questionador, um desbravador de caminhos. Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente se indagando sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seus próprios atos e visão de mundo – Riobaldo é talvez o mais perfeito exemplo dessa atitude – o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado. Não é sem razão que a narrativa do **Grande sertão: veredas**, não só para ficarmos com o mesmo exemplo, mas também por ser ela, por certo, paradigmática de toda a obra do autor, se abre e fecha com uma pergunta para a qual não há resposta única ou definitiva: “o diabo existe?” Tal qual seu narrador, que conclui o relato – já feito antes ao seu Compadre Quelemém, e agora a um interlocutor urbano e culto – reintroduzindo a dúvida que desde o início o atormentava, o leitor rosiano encerra suas aventuras pelos fios do texto levantando “outras, maiores perguntas”, e configurando-se como elo de uma cadeia que se projeta para além das páginas do livro.

Do mesmo modo que o leitor, o tradutor de Guimarães Rosa, este leitor talvez especial que reescreve o texto, vertendo-o para outro idioma, é também um co-autor, criativo e original, e é nesse sentido que traduzir a obra rosiana se revela

uma tarefa árdua, mas viável. Longe de exigir fidelidade de seus tradutores, Guimarães Rosa, freqüentemente consultado por estes, recomendava-lhes sempre que fossem criativos, que explorassem, como ele mesmo fazia em seus textos, as potencialidades da linguagem. “Não se prenda estreito ao original” (Rosa, 1980, p. 64), diz ele a Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, na correspondência que trocaram durante o tempo em que este se ocupou do **Corpo de baile**: “Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer.” (Rosa, 1980, p. 64). Essa visão da tradução, expressa pelo próprio autor, acha-se em plena harmonia com a sua *ars poetica*, de acordo com a qual nada é fixo ou imutável. As palavras ou construções não têm necessariamente equivalentes em outras línguas, portanto é preciso criar, inventar, explorar todos os meandros desse novo idioma para o qual estão sendo transpostas suas histórias. Assim, não hesita em afirmar para Bizzarri, quando consultado sobre os nomes próprios, que invente alguns, complementando: “Quando entra seu ‘critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico’, fico alegre e tranqüilo. Nele é que eu, sinceramente, confio” (Rosa, 1980, p. 21). Nem muito menos tem receio de declarar que empregou o nome de uma planta “pelo pitoresco do nome” (Rosa, 1980, p. 44), ou um determinado termo, como “molmol” “pela beleza física da palavra” (Rosa, 1980, p. 47). Rosa insiste na Correspondência que seus livros são “antiintelectuais”, pois “defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão”, a que chama de “megera cartesiana” (Rosa, 1980, p. 58), e conclui: “... não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago”. (Rosa, 1980, p. 74)

Essa aproximação do tradutor ao autor, através da ênfase sobre a criação, ou re-criação constante do texto, afasta Rosa de qualquer concepção tradicional da tradução, e o situa *avant la lettre* na linha daqueles, hoje em voga, que a vêem como um conjunto de processos de manipulação do texto, em que o conceito de “pluralidade” substitui toda noção de fidelidade à fonte. Além disso, leva-o à indagação sobre a própria noção de “originalidade” da obra de arte, muito antes da questão ter ocupado lugar de relevo na agenda da reflexão sobre a arte. Em carta a Bizzarri, datada de 4 de dezembro de 1963, Rosa declara:

*Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara... (Rosa, 1980, p. 64)*

Modesta ou não a afirmação (sabe-se que Rosa sempre demonstrou grande generosidade para com seus tradutores), fato é que ela sinaliza posições como a de Derrida, expressa muito tempo depois, de que o texto-fonte não é um original, mas

a elaboração de uma idéia, de um sentido, ou, melhor, em si mesmo uma tradução (Derrida, 1985), e ratifica posturas como a de Borges, em seu “Pierre Ménard, autor do Quixote”, e de Benjamin, de que a tradução é uma atividade especial, pois permite ao texto-fonte continuar a viver em outro contexto e faz do texto traduzido um original em virtude da extensão de sua existência naquele novo contexto (Benjamin, 1973, p. 69-83). Nessa equação, em que autor, leitor e tradutor se confundem, revelando-se todos como co-responsáveis no processo de criação, a “palavra pensada” a que se referira Riobaldo instaura uma cadeia, que se projeta para adiante, reescrevendo-se constantemente, como sugere o próprio símbolo do infinito com que se encerra o **Grande sertão: veredas**.

Mas para encerrarmos esta reflexão como começamos, isto é, com o próprio texto rosiano, faça-se menção aqui a uma de suas novelas de **Corpo de baile**, “O recado do morro”, que contém em sua sùmula o circuito aqui discutido, e que o próprio Rosa resumiu para Bizzarri como

*a estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um artista; que, na síntese artística, plasma-a em canção, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial.* (Rosa, 1980, p. 59)

“O recado do morro” é a estória de um rapaz ingênuo, vaidoso, e odiado por muitos, dentre os quais supostos amigos, por causa de seu jeito conquistador, que é por estes atraído para uma cilada, salvando-se, no final, graças a uma revelação, ocasionada pelas palavras de uma canção popular, que se formou a partir de fragmentos lançados por um louco e transmitidos através de uma cadeia de seres à margem do senso comum. Marcada por uma série de encontros inesperados ocorridos ao longo de uma expedição científica, de que participam o protagonista e seu traidor, a narrativa tem como eixo a transmissão de um recado — o aviso da traição —, que só atinge o destinatário quando transformado em canção, em obra de arte. Os germes iniciais da canção, o início da frase, para usar a expressão do próprio Rosa, surgem da percepção de um louco sob a forma do ruído de um morro, que ele teria interpretado como mensagem, e a partir daí se propagam, construindo-se esta gradativamente e ao mesmo tempo que a narrativa. No final, contudo, ainda que pronta, e lançada a público ao som do violão do poeta, ela só atinge o protagonista quando este, depois de repeti-la mecanicamente por algum tempo, começa a atentar para o sentido de suas palavras. (Rosa, 1965)

Texto fundamental na composição da *ars poetica* rosiana, “O recado do morro” é outra bela metáfora de sua criação artística, que começa num processo de revelação e completa-se originando outro, e instalando conseqüentemente uma cadeia que não tem mais fim, desdobrando-se como constante reescritura, como sucessivas traduções. E como revelação ele se faz no plano da intuição, no desvão da lógica ra-

cionalista, no palco do transcendente: é um louco que capta o recado do morro e o transmite a outros excluídos, a outros seres que, por se terem mantido à margem do senso prático, do absurdo da lógica racionalista, são dotados da capacidade de enxergar mais longe, de perceber o que o cotidiano encobre com camadas de cinzas. É como o louco, as crianças e os velhos, nesse rondó de marginalizados, que, como Nhininha ou Rosalina, percebem o óbvio não-dito – “Tatu não vê a lua”, diz a primeira com argúcia, no conto “A menina de lá” (Rosa, 1978, p. 17); ou “Um dia você vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...”, (Rosa, 1965, p. 182), diz a segunda, com doçura, em “A estória de Lélío e Lina” –, ou finalmente o poeta, que dá forma às partículas, decodificando, traduzindo mensagens, e abrindo espaços para outros, leitores, tradutores, também poetas, recriadores, que, como o Laudelim, contador de estórias, de/re/codifica o recado do morro, transmitindo-o como canção ao protagonista. Não esqueçamos, no entanto, que a revelação final só se dará, de fato, na instância da recepção, quando as palavras da canção são digeridas por este. O autor, homem comum, visionário porque atento, produz o recorte poético, mas a planta só viceja verdadeiramente quando o protagonista a traduz, esmerilhando seus sentidos e acrescentando sua leitura.

## ABSTRACT

In an interview with Guimarães Rosa, published under the title “Diálogo com Guimarães Rosa”, Günter Lorenz reports the anecdote of a translator who, in order to recommend himself to an editor, declares that “he dominates a certain number of languages, both dead and alive, including that of Guimarães Rosa”. And he complements: “His language is undoubtedly something unique, a territory in which one may fall down and break his teeth; but, exactly for this reason, after reading his books, one really believes that he has discovered a completely new world”.

Starting from an examination of the process of deconstructing language accomplished by Guimarães Rosa throughout his works, according to which he puts into check all that is crystallized by habit and instituted as an unquestionable truth, in this essay we offer a reflection upon the unique character of Rosa’s language and upon the challenge posed by its singularity and richness of expression to all those who venture into the arduous task of translating his works.



### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. *Illuminations*. Londres: Fontana, 1973.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- COUTINHO, Eduardo F. **Em busca da terceira margem**: ensaios sobre o *Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- COUTINHO, Eduardo F. **The synthesis novel in Latin America**: a study on João Guimarães Rosa's *Grande sertão: veredas*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph F. (Org.). **Difference in translation**. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2. ed. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1980.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. **Corpo de baile**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.