

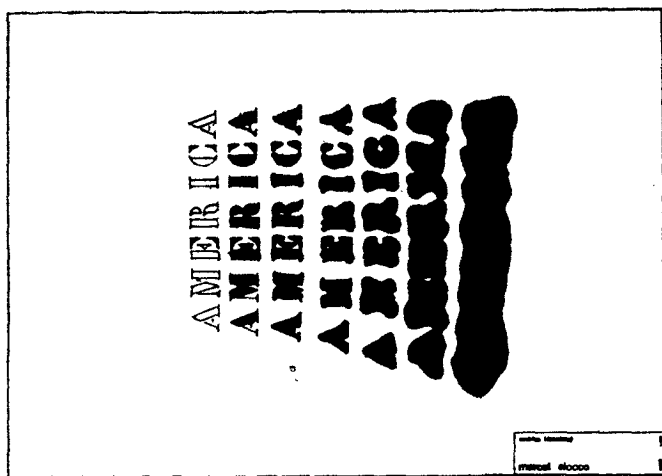
GRAÇA DE KORDON

Raúl Antelo

Sabe-se, desde Saussure, que o signo lingüístico vale por um título que se troca e uma energia que se dissipa.

Corolário indispensável: a felonía das formas torna-se mal necessário.

Duchamp, inconfidente-mor, desamarrou a mimese através de uma nova aura que veio se apegar à técnica da transposição: o amor ao objeto. A traição passou a ser exorcizada na construção, muito embora a violência reverberante persiga o modelo na cópia. A deterioração da América de Alocco. Diálogo: uma marca que se trai, um objeto que se constrói.



Marcel Alocco, A deterioração da América

“Não recebi novo folheto, daqueles que se vendiam a cem réis e tinham na capa três faixas e letras quase imperceptíveis”.

Graciliano Ramos — *Infância*⁽¹⁾

“No me entregaron um nuevo folleto, de esos que se vendían a cien reis* y tenían en la tapa tres fajas y letras casi imperceptibles.

*Valor de dos centavos argentinos”.

Aagitado em sua natureza, o texto exibe a erosão. Correto: cem réis de 1945 equivalem a dois centavos argentinos de 48 mas, a que fragmento do nada em 83? O estudante altaneiro, que não recebeu, curva-se no passivo “no me entregaron”. A doação do texto troca seus valores: 100 dilui-se em dois e em nada: o agente se transforma em paciente. Na minúcia e no desleixo, a ilusão de um conhecimento.

Em carta ao crítico chileno Arturo Torres Riosco, Mário de Andrade faz uma afirmativa arrojada: “Mantenho a minha opinião de que *calle* não se traduz por *rua*, nem por *rue*, nem por *street*, nem por *strasse*”; conclui então, que, em se tratando de línguas vizinhas, o melhor é se esforçar por ler no original. É bem provável que posição tão extremada se deva às péssimas transposições costumeiras. O próprio Mário riscou acerbamente a versão de *Dona Bárbara* de Gallegos, que Jorge Amado preparara por aqueles anos. Mas nesse furor anti-traçoeiro talvez entrem motivos outros que, mais uma vez, a correspondência documenta. Quebrar a dignidade — segreda em carta a Murilo Miranda — era “virar um Jorge Amado qualquer”. Por isso a parcimônia purista quicá seja um tanto espúria no caso. Mas a verdade é que Mário adota um princípio que nem sempre respeitou. A tese da intraduzibilidade (mais de poesia do que de prosa) pode ser rechaçada por duas vias. Uma é a do uso: a tendência da maioria de leitores é ler na própria língua. Raúl Gustavo Aguirre, poeta, tradutor dos poetas franceses ao espanhol e, além do mais, bibliotecário, confirma essa visão: não mais de um 5% de leitores se debruça sobre o original⁽³⁾. A segunda contestação à teoria de Mário é sua própria *prática* literária. Ao traduzir Güiraldes ou Borges, o autor de *Macunaíma* realizou uma autêntica experiência hipertextual, no sentido de Genette, i.é. transformação simples e direta dos textos de base, transformação à qual a abricolagem e a ambigüidade conferem um sentido criativamente palimpsestuoso⁽⁴⁾.

Em recente reportagem, o mexicano Juan Rufo definiu a literatura brasileira como a mais importate dentre as latino-americanas, criadora de uma corrente muito própria e muito universal, de peculiar e bárbara originalidade, na linha dos mestres Euclides, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Talvez Rufo tenha lido esses autores em português, o que seria muito raro — Asturias, por exemplo, grande admirador de Guimarães Rosa, confessa ter lido *Grande Sertão, Veredas* apenas em

espanhol e francês⁽⁵⁾. Porém, aqueles leitores hispano-americanos que, sensibilizados pela opinião de Rulfo quisessem conhecer a obra de Graciliano iriam, sem dúvida, recorrer a alguma das traduções acessíveis: a de Benjamin de Garay ou as de Bernardo Kordon.

O escritor argentino Bernardo Kordon construiu sua trajetória narrativa na base de inúmeros Libórios: ao Juan Tolosa do seu primeiro livro, *Horizontes de Cimento*, um vago Gladkov de 1940, seguem os Américos Rivas beneficiários da acumulação (América arriba?) mas vítimas também da voracidade existencial.

“Barulho se miró en el espejo de una vitrina. Le ardía la úlcera y le sorprendió verse el estrecejo funcido, como si le hubieran pegado un hachazo en medio de la frente”.

“Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas (...)”

“Só via letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente”.

“Se bajó más el ala de su viejo sombrero de compadrito y siguió andando como un extraño perdido en la ciudad ajena”.

“A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu”.

No contraponto entre *Angústia* (1936) e *Vencedores e vencidos* (1965) uma afinidade recorta-se nítida: Luis da Silva ou Barulho representam os seres alheados da metrópole, perseguidores que, sem sentir-se acuados, agem, porém, como falsos malandros ou “alias Gardelitos”. São personagens em que o grotesco e o bizarro, corroendo a polpa de suas máscaras, exibem a deformação de cunho expressionista de ambos os autores. Narrador dos desclassados portenhos, Kordon também dirigiu o foco a outras latitudes: Chile, China e até o Brasil do cangaço, que soube recuperar em *Lampeão* (1953) romance que antecipa o interesse rapsódico de Vargas Llosa por Canudos.

O motivo, aliás, retornaria trinta anos depois, em suas recentes *Histórias de sobreviventes*, ao recuperar “vergastadas de poesia” em “Meu Brasil brasileiro”⁽⁶⁾.

Em 1948, Kordon traduziu *Infância* para a Siglo Veinte de Buenos Aires na eclética coleção Rosa dos Ventos, que reunia Ilya Ehreburg e

Thomas Mann, Joseph Conrad e Jack London, Dashiell Hammet e Vicki Baum. Não era a primeira vez que Graciliano era dublado. Já em meados de 1937, Benjamin de Garay traduzia capítulos de *O mundo coberto de penas*, narrativa que no ano seguinte o autor venderia a José Olímpio. O tradutor, embora bem intencionado, notabilizou-se por lixar as aspe-
rezas dessas *Vidas Secas* e de outras vidas que verteu ao espanhol⁽⁷⁾. Tudo levava a esperar melhor fortuna nas mãos de Bernardo Kordon. Nem sempre, porém, isso se deu.

Identificado com uma estética do realismo que não desdenhava as particularidades regionais, Kordon, não raro, optou pela tradução filo-
lógica, com notas de rodapé e um tão indefectível quanto tenebroso
vocabulário⁽⁸⁾. O sabor do exótico, estranho ao conceito chão do rea-
lismo urbano, vaza em se tratando do Nordeste brasileiro. Rígida distri-
buição: História na cidade; natureza nos trópicos. Assim, nada em sua
versão encontra equivalente: a abóbora é “árbol típico de Brasil” mas
nunca *zapallo* (como esquecer o cósmico Macedonio?). A arara é uma
“ave de cola larga y puntiaguda” porque, decerto, a *cotorra* foi seques-
trada. Os lapsos se explicam pelo exotismo da cor local e erudita,
mistura à qual nem mesmo seu Augusto Matraga conseguiu escapar,
quando traduzido na Venezuela. Outros são infiltrações suas: *verdura*
por folhagem viçosa tem em castelhano um sabor excessivamente clás-
sico que se atenua se a lição fosse um *verdor* malleano (a *verdura*
perecerá).

Outras vezes, o antigo se neologiza. Em “A Vila”, leio: “os mes-
mos jogos de gamão e solo transmitiam-se de geração a geração, as
mesmas pilhérias provocavam as mesmas risadas. Certas frases deco-
ravam-se, achavam meio de arranjar-se com outras de sentido con-
trário”.

O texto parece ganhar vida quando a própria versão desacata usos e
arrisca um: “se decoraban ciertas frases”. Ora, *de cor* combina com o
lamento dos pastores da *Diana* de Montemayor, onde ainda sobrevive,
mas não com Graciliano. Coração na mão, com ele não guarda o mínimo
decoro.

O falsete do tradutor interfere na captação do original precisamente
quando Kordon desrespeita a prosa substantiva e sacudida, o tricolon
livre de partículas conectivas e a frase nominal de cunho imperativo, que
são legítimos traços estilísticos do escritor nordestino. Vejamos alguns
exemplos.

No capítulo “A Vila”, Graciliano apresenta-nos meninos esquivos: “Osório, taciturno, Cecília, enfezada e d. Maria, que pronunciava garafa”.

A economia declarativa do atributo entre vírgulas desaparece na tradução: “el taciturno Osorio, la debilucha Cecilia Y Doña Maria que pronunciaba *pero* en vez de *perro*”. Não raro a versão recorre ao adjetivo para matizar a secura da origem: “Es pura charla” tem menos pungência que “É conversa”. Vale dizer, portanto, que a orgulhosa auto-suficiência do escritor curva-se graças à incompreensão de quem traduz. “Pero no me dejé convencer” soa bem mais plástico que o arredo “Não me convenci”.

A assíndese, traço distintivo da prosa martelada de mestre Graça, define a pulsão de sua escrita. “Éramos repreendidos e batidos” (p. 30), “Riam, mexiam, animavam-se” (p. 39), “foram presos, tornaram a fugir — e antes da abolição já estavam meio livres, sumiram-se” (p. 85). Ora, Kordon, inexplicavelmente, repõe as partículas de conexão e o texto se enfeita de uma tersura alheia: “Y éramos reprendidos y golpeados” (p. 24), “Reían, se agitaban e iban animándose” (p. 26), “fueron apresados y volvieron a fugarse, Y mucho antes de la abolición ya eran medio libres, Y desaparecieron” (p. 56). No conjunto de sua obra, Graciliano exhibe, analisa, escande o *eu* narrativo, um *eu* cindido e ilhado de toda forma gregária, mesmo das ideológicas e partidárias. A ele se projeta a observação de Luís da Silva, inconformado com um “proletários univos”, sem vírgula e sem traço, que certa feita encontra numa parede. Ora, o autor de *Vidas Secas* repõe esses diques justamente por considerá-los naturais. Numa revolução sem traços e sem vírgulas não haveria lugar para mim — é a reflexão de Luís da Silva, que poderia ser assinada pelo autor de *Angústia*.

Nesse diapasão, grave censura merece a mãe de Infância, a engolir vírgulas e pontos, fazendo pausas absurdas. Para Graciliano Ramos, os três lados do triângulo devem manter-se equidistantes e toda *cópula* evitada.

Os seres coisificados, sem objeto no mundo, de sua galeria, seres que “não choraram, não gritaram, não manifestaram nenhuma exigência” (p. 41), “não podem, não falam, não desejam” (p. 59), tornam-se mais amenos quando a tradução substitui o homeototon fortemente restritivo do *não* pelo *ni*, bem mais normal: “no lloraban, *ni* gritaban, *ni*

manifestaban la menor exigencia” (p. 28), “nada piden, *ni* hablan, *ni* parecen desear cosa alguna” (p. 39). A normalização do tradutor repõe afetividade onde há distância: “meu pai” transforma-se no inaceitável “mi papá”. O raro *preguiçar* banaliza-se em *desprezar* que, na verdade, traduz *espreguiçar*.

Há, porém, outro caso mais grave: o das frases atributivas asseverativas, com valor de resumo. Nelas, o escritor não adere à realidade mas expõe sua mais enxuta elaboração conceitual, ao modo clássico. A frase nominal, persuasiva, desatende aos particulares, interessada que está no geral, atemporal e permanente. Daí o efeito autoritariamente restritivo com que elas se recortam na prosa de Graciliano: “O meu desejo era gritar, pedir informações. Necessário voltar, distrair-me com as baronezas do açude, os marrecos e a vazante. Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas” (p. 47). “Certo dia o tenente de polícia desconfiou delas, tirou o lenço e esfregou uma. Horrível”. (p. 66).

Mais uma vez o tradutor repõe a cópula verbal: “Mi deseo era pedir informaciones a gritos, sentía la necesidad de volver a casa para distraerme con las plantas acuáticas, los patos y el reflujo de la laguna. Era absurdo que alguien viviera en un lugar con tantas casas apretadas” (p. 31). “Cierta día el teniente de policía sintió cierta desconfianza, sacó el pañuelo y lo pasó sobre la silla antes de sentarse. Fue algo terrible” (p. 43).

A desatenção rítmica torna-se ainda mais patente em contextos mais livres e lúdicos: as quadras intercaladas. A de José da Luz, por exemplo,

“Assentei praça. Na polícia eu vivo
Por ser amigo da distinta farda
Agora é tarde. Me recorde e penso
Trabalho imenso, não se lucra nada.”

foi vertida, mais que literalmente, assim:

“Senté plaza. En la policía yo vivo
Por ser amigo del distinguido uniforme
Ahora ya es tarde. Me acuerdo y pienso
Un trabajo inmenso y sin ganar nada.”

Por que o odioso segundo verso, exageradamente longo? Não se poderia propor outro como *para vestir uniforme de gala* que respeita um pouco mais o andamento da quadrinha e a rima com *nada*?

A cantiga de José Baía, aliás, mostra outra curiosa e primária traição. Por exagerada fidelidade referencial, Bernardo Kordon traduz

“Levante, seu Papa-hóstia,”

por “Levante, su Traga-hóstia,”

acentuando o nonsense da composição porque o espanhol exige o pronome enclítico, que no português do Brasil soa culto demais, e o *su* apenas admite valor possessivo de tal modo que, na versão, o Traga-hóstia apaga sua função vocativa e insinua ser o objeto levantado! Se o problema era de ritmo e pé quebrado, nada impedia traduzir ao modo “culto” do português:

“Levántese, Traga-hostia”,

mas nos pronomes já confundiram tradutores veneráveis. O belíssimo poema em que se desbota a dona Rosita de García Lorca acaba, melancolicamente, assim:

“y en la raya de lo oscuro
se comienza a deshojar”

Nada de mais. Versos tradicionais do romance hispânico, oitos-silábicos e rima martelada: *coral, quemar, relumbrar, deshojar*. Pois até Drummond, por preceito cultista, traduz

“e no limite da escuriza
principia a desfolhar-SE”

com o qual o verso adquire um sabor quase muriliano, de verso alentado e anti-esquemático, chocando com a série de verbos em ar.

Em outro capítulo de *Infância*, “Cegueira”, Bernardo Kordon esbarra em nova dificuldade. Recordemos a situação, Durante as brincadeiras infantis, o narrador é espezinhado pelos colegas com as alcunhas insultosas de *bezerro encourado* e *cabra cega*⁽⁹⁾. *Cabra cega* lembra ao menino Graciliano um jogo infantil

“— Cabra cega!

— Inhô

— Onde vem?

— Do mundéu

— Traz ouro ou prata

— Ouro”

e a resposta seguinte era *besouro*. Se fosse prata, *barata*. O memorialista anota: “Eu abominava os nomes sujos, a brincadeira imunda enojava-me”. Parece ter, com isso, contagiado o tradutor que se recusa à versão

“— Trae oro o plata?

— *Ouro*

largaban en seguida una cochinada que tenía *besouro** como rima, si la respuesta era plata, la indecencia terminada en *barata*.

*Moscardón.”

Não sendo agiota, não entendo porque o barato parece indecente ao tradutor. (Não é segredo para nenhum cantor de boleros que o bichinho é a *cucuracha*. Portanto *barata* não tem sentido algum no contexto). Uma tradução possível?

— Trae oro o plata?

— Oro.

— Caca de loro.

— Plata.

— Caca de rata

Casos como estes há muitos na história das traduções. Uma brilhante paronomásia de Oswald de Andrade, em “Hip! Hip! Hoover”, se desfez quando o tradutor tomou a série América do Sul/do Sol/do Sal e a verteu, infelizmente, como America del Sul/del Sol/de *la* Sal. Nahuel Santana preferiu quebrar o pé a romper a sintaxe. Ora, que diria Oswald se vivo fosse?

A excessiva fidelidade referencial leva ao beco da transcrição filológica e ao zelo com o leitor, estranho à criação poética. Ninguém escreve pensando no leitor. É mais uma vez Graciliano que rebate, através de Paulo Honório, a convenção purista e o decoro das famílias do escritor Azevedo Gondin — “se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia”. Paulo Honório escreve como fala e livra-se da vigilância anônima do leitor: firma um estilo que não deixa de ser violento.

Toda tradução acarreta dupla violação: do código em que o texto foi vazado e daquele em que cristaliza novamente. Assim, ela precisa ser violenta como o escritor e com o leitor.

O espelho é estranho à versão; antes, um grosso vidro crispado. Algo que transluz, filtra e até dá um brilho artificial ao panorama. Não aceitar o delicado equilíbrio em que toda versão se sustenta produz a hidra: Greta Garbo dublada por Aldonza Lorenzo. Ou por outra, um fantoche, um texto *infante*, texto que não fala.



- (1) RAMOS, Graciliano — *Infância*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1945, p. 117. Todas as citações foram retiradas da primeira edição do livro.
- (2) IDEM. *Infância*. Trad. Bernardo Kordon. Buenos Aires, Siglo XX, 1948, p. 78.
- (3) Cfr. a sua resposta ao inquérito sobre tradução poética in *Xul*. Signo viejo y nuevo. Revista de poesia. Buenos Aires, nº 4, ago. 1982, p. 6.
- (4) Veja-se, a esse respeito, a reelaboração da paródia como hipertextualidade que Genette efetua em seu último livro, *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris. Seuil, 1982.
- (5) A opinião de Rulfo está em reportagem concedida a Fernando Benítez "La literatura es mentira" *Clarín*. Cultura y nación. Buenos Aires, 17 mar 1983, p. 3. Quanto à de Asturias, pode ser consultada a entrevista a Antonieta Dias de Moraes. "Em busca da legítima expressão americana" *Oitenta*. Porto Alegre, nº 2, 1980, p. 256.
- (6) Cfr. KORDON, Bernardo — "Meu Brasil brasileiro" in *Histórias de sobreviventes*. Buenos Aires, Bruguera, 1982, p. 33-76. Vale a pena, sobre o assunto, transcrever o prefácio a sua tradução de *Vidas Secas* (Buenos Aires, Capricornio, 1958):

NORDESTE

Nordeste, tierra de San Sol!

Hermana creciente, demos gracias a Nuestro Señor
porque mi madrastra Sequía tostó a sus angelitos
para comérselos.

San Tomás pasó por aquí?

Pues sí, señor!

Vamos a lavar Piedra Bonita, hermanos,
com la sangre de mil criaturas, amén.

El poeta Jorge de Lima canta el sertão, la tierra que abre bocas de sed, resquebrajado por mil sequías, regada con más sangre humana que agua de lluvia. Son arenas áricas pero riquísimas en la producción de cangaceiros y beatos: bandoleros y místicos armados. João Ferreira recorrió estos poblados vestido con su túnica color cielo. Lo llaman "Hijo de Dios" Y con su verbo fulminante arrastra detrás de sí a todos los frutos de la miseria, desde el leproso al resentido. En este desierto de

nuestra América, los desastres no son citas sagradas, sino vivir contemporáneo. En Piedra Bonita, en la localidad de Villa Bella, João Ferreira llora lágrimas de sangre y señala dos altas columnas de piedra. Los alucinados sertanejos suben con sus hijos, sus nietos, sus perros y cabras, y los despeñan por el precipicio, porque la sangre de los inocentes debía limpiar los pecados del mundo.

“Después es Antonio Conselheiro, que declara la independencia de su Reino Celestial. En Canudos, a orillas del Vasa Barris, se levantan cinco mil dóscentes cabañas, con fieles de rifles y repletas cananas. Hacia allí marchan las tropas gubernamentales. El bombardeo dura días enteros y entre las llamas surgen los defensores que detienen a las cargas de infantería. “Intacto era fragilísimo; hecho escombros, formidable”, escribiría un militar de la expedición, Euclides da Cunha.

“Y es Lampião ululando con sus guerrillas, veinte años de crímenes que culminan esa vieja tradición sertaneja de la profesión de matar: el cangaço.

“En este mundo elemental y trágico, como detenido en sus comienzos, cuando la sequía no lo devora todo, el hombre viste de cuero crudo o cuida su magro ganado. Se hace matar por un mesías o toma su fusil o recorre los desiertos. A veces crea la vida con su trabajo y otras ayuda a esa despiadada naturaleza a destruir la.

“Este es el sertão, tan presente en la nueva literatura brasileña, el sertão de Euclides da Cunha, de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Jorge de Lima, de José Américo de Almeida, de Gilberto Freire, de Raquel de Queiroz y de tantos otros escritores brasileños.

“En *Vidas Secas*, Graciliano Ramos nos conduce por ese mundo a través de su vibrante ternura, emparentada a la gracia y a la fantasía que jerarquizan al pueblo y a la expresión brasileña.

“El artista ha dejado a un lado toda la aventura violenta del sertanejo, la sangrienta epopeya de beatos y cangaceiros. En *Vidas secas* se dedica a los valores humanos más simples de la tierra agónica. Graciliano Ramos se detiene en la familia del vaquero Fabiano — en la cual la perra Ballena es un miembro más — para mostrar-nos la justa proporción humana y social del paisaje ardido.

“En *Infancia*, su admirable novela autobiográfica, Graciliano Ramos recuerda su primera visita a un pueblo y la impresión que le provocó la vista de una casa trepada sobre otra, una casa tan admirable

como un muchacho sobre zancos, es decir, una casa de dos pisos. El niño vestía un saco que parecía estrangularlo, y los zapatos calzados por vez primera le mordían los pies que tropezaban en la maravilla de los ladrillos que empedraban las aceras pueblerinas.

“Este niño es Graciliano Ramos y es también el hijo del vaquero Fabiano, de *Vidas Secas*, paseando en la ciudad un día de fiesta. Ese niño es la familia del vaquero, asombrada ante las luces del pueblo. Ese niño es todo el sertão poseído del impulso de asomarse a las ciudades, de vislumbrar las luces del progreso.

“La familia del vaquero Fabiano sobrevive a los cataclismos del sertão. La sequía los hace rodar por el enrojecido paisaje de un fin de mundo. Cuando el niño cae, vencido por la fatiga y el hambre, su padre lo maldice y golpea, piensa abandonarlo a los buitres. Pero se salvan de esa naturaleza sin piedad y de un sistema social más brutal aún. Sobrellevan la sequía, la policía brava, el hambre, el feudalismo; pero viven y sueñan.

“El vaquero Fabiano sueña con ser dueño de su destino, para poder decir bien fuerte: “Eres un hombre, Fabiano”. Y atropella con sus guardamontes las picadas de la catinga en busca de su ganado (el escenario del sertanejo, su trabajo o hasta la forma de levantar el ala de su sombrero, recuerdan al gaucho de nuestro llano salteño).

“Doña Victoria sueña con poder descansar algún día en una cama de verdad — que admirara cierta vez —, tan distinta a su catre de cañas. Y el hijo menor sueña con llegar a ser un vaquero como su padre. Entonces vestirá ropas de cuero y domará a los potros cimarrones del monte. Su hermano y la perra Ballena tendrán que aceptar su grandeza y lo admirarán como él admira a su padre.

Y hasta la perra Ballena sueña, y no deja de hacerlo ni en su agonía.

“La familia del vaquero Fabiano se prende ferozmente a la vida y sueña pese a todo, y éste es el real milagro del milagrero sertão.

BERNARDO KORDON”

Como correspondente de *Cultura*, mensário democrático de São Paulo, Kordon publicou umas notas de sua viagem ao Chile (“Por trás dos altos cumes”; nº 6, abr 1939, p. 14-5) e um fragmento de seu romance *Macumba*, em tradução de Abguar Bastos (“Fim de festa”, nº 17, ago 1940).

- (7) Em carta a Heloísa Ramos, o autor de *Vidas Secas* confidencia, a 14 de março de 1937:

“Encontrei duas (cartas): a sua e uma do Benjamin Garay. Conversas, felicitações, notícias a respeito duma cavação de 30 contos para a editora que ele assumiu desde o ano atrasado. A respeito de colaboração “lo único que puedo asegurarle es que le pagarán 25 pesos” (...) Outra coisa: o Garay me pediu um conto regional para *La Prensa* você quer mandar-me as suas notas sobre a história de Ana Maria? Talvez com isso eu faça o conto para o argentino. Se você não quiser escrever a história, é claro. Não tem muita pressa. Seria necessário enviar-me a oração, que é o mais importante do caso. Para que servia a oração? seria possível arranjar uma oração que se adaptasse ao fim da narrativa, uma oração de verdade, com as palavras que os matutos empregam? Se não conseguir toda, basta que venham algumas palavras. Uma oração para doença nervosa, para afastar o espírito, não é isto? Não me lembro direito”.

Em 31 de março emenda: “Daqui a pouco vou começar o conto para a Argentina (...) Não sei se lhe disse que o Garay me ofereceu 25 pesos por um conto para *La Prensa*. Moacir Deabreu gaguejou-me ontem (o homem é desesperadamente gago) que se *La Prensa* publicar qualquer dos contos, paga, além do que Deabreu dá aqui (200.000 réis) mais quatrocentos ou quinhentos milréis no mínimo. Veja o que vale o negócio do Garay”

Um mês depois, a 22 de abril, Graciliano conta a sua mulher que acaba de datilografar “O relógio do Hospital” e se dispõe a mandá-lo a Buenos Aires. Cfr RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Record, 1981.

- (8) À página 38: “ — Hum! Marroca pasa y ni mira. En verdad decían nimira. Creo que decían iniira, cosa bien extraña”. E anota: “en português es *nen olha* (ni mira) y la pronunciación que señala el autor es *nen via* y *nenhuia*”. Outras vezes insiste em notas totalmente expletivas. Para que reiterar que mandinga é “voz africana que significa talismán o sortilegio. Proviene del Africa Occidental y ha quedado incorporada en el habla brasileña, uruguaya y argentina”, como afirma à página 46? *Cosa e mandinga*. Tão sérios cuidados filológicos se desvalorizam ao constatar que a versão argentina de *Infância* não é integral. Falta, com efeito, todo o

quarto capítulo, "Um cinturão", importante pois nele o narrador descobre o mundo dos valores. Como destaca Fernando Alves Cristóvão, a permuta de lugares mutilaria a obra na sua organização lógica. Quanto mais a supressão. Vide *Graciliano Ramos: estrutura e valores, de um modo de narrar*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro. Brasília/Rio. 1977, p. 102.

- (9) Já analisei essas imagens em meu artigo "Graciliano: galhos" *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v. 42, nº 4, out-dez. 1981, p. 121-147.





Desenho de Goeldi para “A vila”, capítulo de *Infância*, publicado em *Autores e livros*, Suplemento literário de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan 1942.