

AS REESCRITURAS DE “SARAPALHA”: DA ROÇA AO MUNDO CYBER

Amanda Brandão Araújo¹

RESUMO: É bastante usual, em Literatura, uma obra literária retomar algo de outras que a precederam. Estabelecer um diálogo entre vários textos foi praticamente o que constituiu a condição de existência do texto literário. Não foram poucos os teóricos que se dedicaram a tecer comentários sobre aspectos intertextuais entre os mais diversos autores. No contexto pós-moderno, o ato intertextual parece ter sido levado às últimas consequências, pois se nota que as relações entre determinados textos atingiram um alto grau de evidencição. Neste trabalho, analisamos as reescrituras do conto roseano *Sarapalha*, através dos textos de Amador Ribeiro Neto (*Caso na Roça*), Bernardo Ajzenberg (*O Vapor da Pedra*) e Geraldo Maciel (*Os Primos*), reunidos no livro *Quartas Histórias*, organizado por Rinaldo de Fernandes. Mantendo a estrutura de contos, os autores citados apresentam suas recriações do texto do escritor mineiro, sempre de forma redimensionalizada, ora se aproximando mais do original, ora modificando-o radicalmente, constituindo um ato intertextual paródico.

Palavras-chave: Intertextualidade; reescritura; Guimarães Rosa.

RÉSUMÉ: Il est assez habituel dans la littérature, une chose le retour littéraires d'autres qui l'ont précédée. Établir un dialogue entre différents textes a été assez bien quelle était la condition d'existence du texte littéraire. Non quelques théoriciens qui se sont dévoués pour commenter des questions intertextuelles entre les différents auteurs. Dans le contexte de la postmodernité, intertextuelle l'acte semble avoir été poussé à l'extrême, il est noté que les relations entre certains textes ont atteint un haut degré de divulgation. Dans ce papier, nous analysons la réécriture de l'histoire roseane *Sarapalha* à travers des textes Amateur Neto Ribeiro (*Si dans les Champs*), Bernardo Ajzenberg (*Pierre à Vapeur*) et Geraldo Maciel (*Cousins*), réunis à livre *Quatrième Etage*, organisé par Rinaldo Fernandes. Maintenir la structure des histoires courtes, ces auteurs présentent leurs re-créations de l'auteur de l'exploration de texte, toujours dans un redimensionalizada, maintenant se rapprocher de l'original, maintenant le changer radicalement, ce qui constitue un acte de parodie intertextuelle.

Mots-clés: Intertextualité ; réécriture; Guimarães Rosa.

1. Introdução

O ato intertextual, apesar de ter nomenclatura cunhada já na segunda metade do século XX por Julia Kristeva, é bem mais antigo do que se imagina. A pós-modernidade,

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduanda do Bacharelado em Crítica Literária. Estudante do curso de Especialização em Literatura Brasileira pela FAFIRE.

entretanto, revestiu a ação dialógica entre textos de nova roupagem, através da qual os textos retomados muitas vezes são facilmente identificados pelo leitor atento ou é, ainda, explicitada pelo autor do intertexto. O escritor pós-moderno traduz em suas obras as mais diversas referências e as remodela. Nesse contexto, entendemos tradução num conceito mais amplo, não estritamente entre línguas distintas, mas entre textos distintos, em que um serviu de base para a escrita do outro.

O conceito de tradução, que há muito se tem infiltrado no campo da Teoria da Literatura, é um dos termos que tem enriquecido o campo literário e ampliado sua atuação. Seu sentido remete não apenas à prática usual da tradução, à transformação interlingual de um texto em outro, mas também no processo de leitura e reescrita de um texto, aproximando-se do significado amplo de intertextualidade. [...] A tradução é entendida como atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura o intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe a fidelidade ao texto original e sim na sua transgressão. A paródia, considerada na sua etimologia (canto paralelo) e na sua acepção mais abrangente, se aproxima da prática tradutória, principalmente quanto à possível liberdade do tradutor para se nutrir de outros textos além do original, livrando-se da prisão à fórmula única e redutora. (SOUZA, 1993, pp. 35-36)

Um método crítico que tome por base esse conceito amplo de tradução buscará no texto os elementos reconstrutores do texto de origem, analisando como se refletiram na reescritura os principais elementos da obra canônica que a originou. Nesse sentido, o presente artigo tem como proposta analisar as traduções do conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, reunidas no livro *Quartas Histórias*, organizado por Rinaldo de Fernandes, a saber: *Caso na Roça*, de Amador Ribeiro Neto; *O Vapor da Pedra*, de Bernardo Ajzenberg; e *Os Primos*, de Geraldo Maciel.

Segundo Alfredo Bosi, em *Situação e Forma do Conto Brasileiro Contemporâneo*, “Guimarães Rosa busca na semântica do insólito o seu modo de responder a situações singulares extremas que fazem contraponto à outra literatura, a de situações típicas e médias da civilização moderna”. A “semântica do insólito” a que se refere Bosi deu margem às mais variadas ressemantizações da “situação singular” traçada em *Sarapalha* e esse redizer o que já foi dito de outra maneira, incorporando fatores outros a um discurso prévio compõe e mesmo caracteriza muito do fazer literário pós-moderno, que se evidencia nos textos que traduzem a *Sarapalha* de Guimarães em várias outras sarapalhas possíveis. Entender como se dá esse processo de tradução e reescritura aponta para a compreensão de algo maior, que é a literatura brasileira contemporânea.

2. Elementos pós-modernos na construção da narrativa: paródia, pastiche e collage

A relação passado e presente históricos é, segundo Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, o que engendrará e manterá a empreitada da literatura pós-moderna. Sempre para e a partir do “mundo do discurso”, a arte literária pós-moderna mescla em sua produção o histórico e o literário de forma paradoxal: ao mesmo tempo em que destrói

e rompe com o passado, depende dele, reafirma-o e perpetua-o; usa e abusa do cânone ao qual questiona.

No âmbito da literatura, a relação dialógica entre passado e presente se reflete na também dialógica relação entre texto e pré-texto e texto e contexto. Cada texto produzido implica, necessariamente, o conhecimento empírico (consciente ou não) de outros textos, de outros discursos, os quais se refletem, também necessariamente, no “novo” texto produzido (ainda que de forma não intencional). Aceitar que as produções escritas contemporaneamente subentendem outras, atuais ou de outros tempos, é admitir que elas estabelecem entre si uma intertextualidade. Esta, por sua vez, reafirma o diálogo histórico entre vários discursos. Assim se construiu a literatura através dos tempos: retomando e dialogando com outras fontes.

A teoria e a crítica literária destinam nomes específicos aos modos de retomada que uma determinada obra faz de outros textos. Neste trabalho, interessa-nos apenas duas delas: a paródia e o pastiche. Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, assim comenta sobre a paródia:

De acordo com o sentido do prefixo *para*, a paródia pode conter oposição (contra-canto) ou ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo). Encerrando a intenção negativa no primeiro caso, torna-se positiva no outro: ali, retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-la por meio do ridículo; aqui, para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas. [...] Desta perspectiva, a paródia constitui o reconhecimento do valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sobre autores de mérito reconhecido. [...] a paródia busca transcender o original ou, ao menos, engendrar uma obra com personalidade própria, sinal evidente de que a grandeza do tema reside precisamente na sua universalidade: resistindo ao desgaste do tempo, fica à disposição de autores engenhosos capazes de lhe desenvolver a matriz em obras de superior alcance estético. (2004, pp.340341)

Articulando o conceito historicamente construído de paródia com as práticas paródicas realizadas no contexto do pós-modernismo, Hutcheon (1991) afirma que essa prática de retomar outros discursos é o modo pós-modernista de questionar e, ao mesmo tempo, retornar à história. Segundo ela,

A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] A inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista (1991, pp.47-48)

A paródia, nesse contexto, constitui o meio pelo qual ocorre o diálogo (que se quer aberto) entre tempos históricos e obras literárias. A retomada feita pela paródia implica uma reconstrução crítica, não necessariamente irônica ou de menor valor estético, mas reflexão sobre o pré-texto e da abertura de possibilidades de reinvenção dele.

Paralelamente à paródia, o pastiche exerce também a função de retomada de obras de outros tempos. Difere-se da primeira por exercer uma reconstrução criativa, sem intenções críticas. O objetivo não é mais a reflexão e reformulação com base num questionamento, mas a reafirmação da qualidade por meio da reinvenção criativa do texto matriz. Para Moisés, o pastiche

[...] designa uma obra literária que imita servilmente uma outra, ou mistura canhestamente trechos de várias procedências. Neste caso, aproxima-se da montagem, da qual difere por apresentar maior integração dos seus componentes. (2004, p.342)

Elementos das artes plásticas e do cinema também passam a integrar o fazer pós-moderno. A montagem e a colagem (*collage*) constituem elementos estruturantes da narrativa contemporânea. Através da fragmentação textual, da utilização de vários intertextos, constrói-se a reelaboração de textos literários consagrados, como é o caso de um dos contos que analisaremos mais adiante.

Paródia, *collage* e pastiche são, portanto, meios pelos quais autores optam para realizar a sua contribuição de perpetuar discursos e formas que julgam significativos para a história e para a literatura. Podem associar-se ao texto matriz ora por maior nível de semelhança, ora por um maior afastamento, constituindo a imitação pela diferença.

3. O narrador pós-moderno e a elaboração de contos

Nádia Gotlib, em *Teoria do Conto* (2006, pp. 19-20), considera que a “composição literária causa um efeito, um estado de excitação ou de exaltação da alma”, torna-se imprescindível a escolha exata sobre sua extensão. Segundo Edgar Allan Poe (*apud* GOTLIB, 2006, p. 19), um poema ou um conto não pode ser nem curto demais nem extenso demais. Se curto, a composição perderia em intensidade e em duração. Se extenso, “a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade”. “A elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos”, os quais consolidarão a “intenção de domínio sobre o leitor”. Todos esses meios pretendem causar a “unidade de efeito” (“totalidade de efeito” ou “unidade de impressão”), que deve ser o objetivo maior do escritor.

Existe o consenso entre os escritores que tentaram postular uma teoria do conto de que o conto é uma composição breve. Porém, para Norman Friedman, “a brevidade, considerada como fator diferencial, baseia-se apenas nos sintomas e não nas causas. A questão não é “ser ou não breve”. A questão é: “provocar ou não maior impacto no leitor” (FRIEDMAN *apud* GOTLIB, 2006, p. 134).

O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um “modo” diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é “inerentemente curta”, ou porque o autor escolheu “omitir algumas de suas partes”. A base diferencial do conto é, pois, a contração:

o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação longa ser curta no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso. Daí a conclusão a que chega Friedman: “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (FRIEDMAN *apud* GOTLIB, 2006, p.134).

Trazendo a discussão para a pós-modernidade, podemos afirmar que

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. [...] Antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele (GOTLIB, 2006, p.17)

Estudar o conto pós-moderno exige do pesquisador o olhar atento sobre todos os elementos constituinte desse gênero, muito embora possamos destacar que talvez a maior inovação dele seja a estruturação de um novo tipo de narrador. Theodor Adorno (2003) aponta para um paradoxo da posição do narrador, evidencia que ainda que as narrativas exijam uma narração, o fazer pós-moderno não mais narra. Walter Benjamin é mais radical nos termos que usa, chega a falar numa “morte da narrativa” (2010, p. 201).

Silviano Santiago (1989, p. 38), lançando um olhar ponderado sobre o tema, sugere uma “hipótese de trabalho” ao dizer que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada”. Em outras palavras: “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno.” Para resumir a questão, afirma ainda que o narrador da pós-modernidade

Olha o outro para levá-lo a falar, já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. (SANTIAGO, 1989, p. 42)

Podemos entender que existe uma aparente omissão do narrador pós-moderno. Apenas aparente, como perceberemos nos contos analisados neste trabalho.

4. Releituras, traduções e reescrituras

A noção convencional de tradução, enquanto transposição de uma obra de uma língua para outra, tem dado espaço a redefinições dos conceitos e etapas que envolvem o processo tradutório. Hoje temos a liberdade de entender a tradução de uma forma mais ampla, se considerarmos esse conceito dentro de uma esfera literária: ela pode ser entendida como uma transcrição ou uma reescrita criativa.

Solange Ribeiro Oliveira, no artigo *Literatura e as Outras Artes Hoje: o texto traduzido*, assim retoma o posicionamento de vários teóricos sobre o tema:

Na formulação mais recente de Julia Kristeva, a literatura nasce de um mosaico de textos, de referências a criações anteriores, numa relação intertextual similar à do processo tradutório. Otávio Paz avança na mesma direção. Para o escritor cubano, toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução de outras. Reafirma-se assim a concepção de criação artística como um processo de perene apropriação. (2007, p. 03)

O processo de tradução do texto literário envolveria, dessa maneira, a leitura, releitura e posterior reescrita do texto, que fatalmente o transformaria em outro. Dessa forma, o segundo texto mantém uma relação intertextual com o primeiro. Reescrever um texto literário pressupõe, necessariamente, a introdução de novos elementos, o diálogo entre os textos se dá por meio da diferença da criação. O texto reescrito é recriado, ressignificado.

Por assim dizer,

A prática de traduzir, em síntese, se expande para a relação de intertextualidade. Na sua redefinição, a tradução pressupõe a criação, a suplementação do texto de referência, confere a ele nova sonoridade, forma e sentido; o modifica e não o petrifica em sua condição primeira. (CAVALCANTI, 2009, p. 99)

A reescritura faz-se, portanto, “por meio de reapropriações, revitalizações, mesclas, da variedade textual que compõe o imaginário cultural literário” (CAVALCANTI, 2009, p. 103). A prática de reescrever textos de forma escancarada, por assim dizer, dialoga diretamente com o fazer literário pós-moderno. O escritor, ao mesmo passo que rompe com o autor que reescreve, perpetua-o ao reformular sua obra.

É exatamente isso que fazem Amador Ribeiro Neto, Bernardo Ajzenberg e Geraldo Maciel ao reescreverem o texto de Guimarães Rosa: não negam seu mérito, apropriam-se dele, reformulam-no, subvertem mesmo suas estruturas da narrativa e acabam por construir uma obra baseada em outra e, ainda assim, autônoma.

5. Sarapalhas

O conto roseano *Sarapalha* expõe um interior mineiro devastado pela malária. Abandonada pelos habitantes, poucos foram os que seguiram vivendo na região próxima ao rio Pará. Entre esses poucos, estão as personagens principais do conto: Primo Argemiro e Primo Ribeiro, além da preta Ceição, que prestava assistência aos dois primeiros, já que portadores da doença e o cão Jiló. A vida dos dois enfermos é marcada por silêncios; as poucas conversações que se prestavam a ter eram sempre as mesmas, ora sobre o avançar da doença, sobre a intensidade da sezão, ora sobre o tempo.

-Será que chove, Primo?
-Capaz. -Ind“hoje?
Será?
- “Manhã.

-Chuva brava, de panca?
-Às vez...
-Da banda de riba?
-De trás. (ROSA, 1984, p. 138)

Um dia, pela manhã, ao sentir que a doença avançou ainda mais, Primo Ribeiro principiou uma conversa sobre morte com o Primo Argemiro. A conversa levou a falar coisas da vida que o perturbaram, sobretudo o fato de ter sido abandonado pela esposa, Prima Luiza, que fugiu com um boiadeiro. Sem ela, perdeu a vontade de viver, queria mesmo era a morte. Achava, porém, que se ela voltasse, até a doença amainaria. O diálogo sobre a Prima fez Argemiro querer revelar seu maior segredo para o primo. Acabou por confessar que fora apaixonado pela esposa do outro e que ainda nutria sentimentos por ela, embora nunca os tenha dado a conhecer. Primo Ribeiro, sentindose traído, “picado de cobra”, enxota Primo Argemiro de suas terras.

A temática central do texto, a angústia de ter sido traído, primeiro pela esposa, depois pelo primo, a quem destinava grande estima, mais que a um filho ou a um irmão, não deixa encoberto o trato com a linguagem, o constante e peculiar uso do vocabulário caipira e a descrição detalhada do cenário natural, tão caros ao escritor mineiro. O narrador em terceira pessoa adota uma perspectiva de quem conhece os fatos de perto, vê trejeitos detalhadamente. O uso do discurso direto dá vez às falas das personagens, confirmando o saber do narrador, que se limita a descrever o cenário e contar fatos; atem-se pouco ao desmantelo psicológico das personagens. Porque Primo Argemiro e Primo Ribeiro travam convivência na base do silêncio, o narrador dá voz ao vazio, deixando que o leitor faça as inferências sobre os pensamentos deles, que são pouco comentados.

A epígrafe do conto entrevê que será tratada alguma temática triste ou penosa, visto que, após a citação de uma cantiga (que transcrevemos abaixo), há o comentário: “trecho da mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio” (ROSA, 1984, p.131)

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
Coitado de quem namora!... (ROSA, 1984, p. 131)

O trecho mais alegre da cantiga mais alegre de um capiau beira-rio é, ainda assim, triste. Isso por si já anuncia a direção que o texto tomará. O início dele confirma a previsão da epígrafe, trata-se de um povoado que se viu obrigado, devido à proliferação de uma doença grave, a abandonar suas casas, suas fazendas, suas raízes. A ideia de abandono permeia todo o conto: o povoado está abandonado, a fazenda de Primo Ribeiro está abandonada, ele não mais tem condições de cultivá-la e mantê-la cuidada, o próprio Ribeiro foi abandonado pela mulher. No final, Primo Argemiro deve também abandonar a fazenda.

Apesar de pouco explanado no tecido textual do conto, através das entrelinhas podemos ver a complexidade das personagens principais. Primo Ribeiro, aquele que senta

na “banda do mato”, parece um defunto e almeja a morte. A doença chegou num ponto em que ele prefere morrer a ver-se abandonado e padecendo. Tem os olhos sujos, “desbrilhados”, as mãos, sem firmeza, deixam cair tudo quanto quisera pegar (ROSA, 1984, p. 137).

Primo Argemiro, aquele que senta na “banda do rio”, tem a saúde melhor que a do primo. Vivia cheio de remorsos, pouco dormia, culpava-se por amar a mulher do melhor amigo. Tinha medo do silêncio. Tinha medo também da doença, não pela morte, mas pelo acesso fácil ao delírio, pois este poderia fazê-lo revelar aquilo de que mais sentia vergonha: ter-se apaixonado por Prima Luiza.

A opção por caracterizar as personagens com os apostos de “banda do rio” e “banda do mato” não é ingênua. A “banda do rio” (Argemiro) é provisória, temporária, está de passagem, renova-se, é mais vigorosa. A “banda do mato” (Ribeiro) é fixa, cria raízes, é quase estática, não se locomove.

O conto roseano dá margem para um sem fim de análises. Não continuaremos, porém, a tecer comentários sobre ele, uma vez que este não é o nosso maior objetivo. Cumpre agora observar como as reescrituras desse conto o ressignificaram e redimensionalizaram-no.

Caso na Roça, de Amador Ribeiro Neto, é uma reescritura do tipo pastiche, pois não subverte os principais elementos do texto matriz. Além disso, mostra-se um processo de *collage* subjacente ao conto. Nele, encontram-se fragmentos de várias obras de outros autores que não Guimarães Rosa, como é o caso de Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Machado de Assis. Já do autor de *Sagarana*, é feita referência não apenas ao conto *Sarapalha* do qual são feitas transcrições quase literais de alguns trechos, mas também a outros textos do mesmo escritor, como *A Terceira Margem do Rio* e *A Simples e Exata Estória do Burrinho do Comandante*, do livro *Estas Estórias*.

Não há, nesse conto, alteração substancial do foco narrativo. O cenário é praticamente o mesmo: um local campestre à beira de um rio, dessa vez, paraibano (Rio Sanhauá). Destoa, porém, do conto de Guimarães, pela frequente alusão ao mundo *cyber* e à cultura *pop*, presentes do mundo urbano do qual advêm as personagens principais: *cd's*, *downloads*, *internet* e *mp3-player* integram o espaço e relacionam-se às ações das personagens. Faz-se também alusão a ícones da cultura contemporânea, como aos representantes do rock e da MPB: *U2*, *Days of the new*, Caetano Veloso e Cazuza.

Ponto divergente é a doença que atinge os primos. No conto roseano, é a malária que despovoava a beira-rio. Em *Caso na Roça*, Primo Ribeiro e Primo Argemiro sofrem de AIDS. A caracterização (enquanto personalidade) das personagens também é bastante similar a do conto de Guimarães, com o diferencial de eles serem homossexuais, no texto de Amador Ribeiro Neto.

A urbanidade é retomada por Bernardo Ajzenberg, em *O Vapor da Pedra*. O cenário é a cidade de São Paulo, maior metrópole brasileira. A ela está relacionada a

enfermidade que o autor usa para substituir a do conto roseano. Nessa reescritura, o que aflige é a hipertensão, a fumaça, o ruído, o corre-corre, o trabalho exaustivo, o pouco tempo para o sono, a dificuldade das relações interpessoais.

Primo Argemiro e Primo Ribeiro se convertem em “Túlio” e “Aécio”, ambos sócios de uma firma de contabilidade. O primeiro, na casa dos cinquenta anos, é hipertenso, há alguns anos teve o casamento desfeito e nutre sentimentos pela secretária Maria da Graça. O segundo, mais jovem, mais disposto, realiza o papel de amigo e confidente do primeiro. Tal relação de confiança, no entanto, é traída quando Aécio confessa a Túlio que, numa noite em Florianópolis, “flertou” com Maria da Graça, durante um *chopp* num bar.

O foco narrativo em *O Vapor da Pedra* também não diverge muito do original que pode ser visto em *Sarapalha*. O narrador, em terceira pessoa, parece conhecer em detalhes as ações das personagens, apesar de não dar muita vazão a descrições psicológicas. No cenário urbano, o drama da traição persiste como problemática central do conto. Percebe-se no texto de Bernardo Ajzenberg a reescritura em forma de pastiche, já que a mesma constitui a reinvenção criativa, e não subversiva, do texto matriz.

Já a versão *Os Primos*, de Geraldo Maciel, é a que, entre as três discutidas neste trabalho, mais se afasta do conto de Guimarães Rosa, apesar de também ambientado em cenário rural, e mais se aproxima da paródia, pois há uma mudança no desfecho do texto. Nessa reescritura, mantém-se a ideia de abandono, tanto das pessoas quanto do local. O mal que aflige os homens é a seca que assola a região, a pouca comida derivada do mal tempo, a água salobra. Em consequência disso, a fome, a desnutrição, a fraqueza de homens antes rijos, a desidratação.

Primo Ribeiro foi abandonado por Luiza, que fugiu com um mascate e que era objeto de amor de Primo Argemiro. Este não dormia, só cochilava, pelo dia, devido ao calor, à noite, por medo de, num sonho ou delírio, revelar a paixão que sentia pela esposa do melhor amigo. Um dia, porém, decide contar a Ribeiro seus sentimentos pela mulher que se foi. Após um acesso de raiva gerado pela traição de Primo Argemiro, Primo Ribeiro redime o amigo, perdoa-lhe os pensamentos. As relações entre os primos voltam a ser as mesmas, não se alteram, diferentemente do que ocorre no conto de Guimarães Rosa. As três reescrituras analisadas são representantes de um fazer literário pós-moderno que insere, na constituição do texto, a intertextualidade como elemento chave. De acordo com Donaldo Schüler,

Para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto de base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração. (2000, p. 20)

Foi o que tentamos fazer neste trabalho: apontar os distanciamentos e aproximações que os textos recriados mantiveram com o original, observar em que aspectos a recriação reinventou o conto no qual se inspiraram e avaliar em que medida os métodos utilizados pelos escritores-recriadores dialogam com a pós-modernidade.

6. Considerações finais

Os três contos comentados anteriormente, de Amador Ribeiro Neto (*Caso na Roça*), de Bernardo Ajzenberg (*O Vapor da Pedra*) e de Geraldo Maciel (*Os Primos*), inscrevem-se na esfera de textos que traduziram, ou melhor, recriaram, uma obra literária que julgavam significativa. O ato de traduzir, de reescrever, ou de ressignificar

[...] significaria assim distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido. Desse modo, como o original se refaz na tradução, tarefa efetuada por um sujeito tradutor que se difere do autor primeiro, e realizada sob a égide de um novo contexto, o qual perde a equivalência com o contexto de produção original, só resta entendê-la enquanto uma atividade que promove a diferença, embora gere um texto que se atrela ao texto inicial por meio de semelhanças. (CAVALCANTI, 2009, p. 114)

As recriações do conto roseano contribuem para reafirmar aquilo que Hutcheon afirma sobre os escritores pós-modernistas:

Autoconscientemente, o pós-modernismo exige que as premissas justificativas e as bases estruturais de suas formas de „falar“ sejam investigadas para verificar aquilo que permite, modela e produz o que é falado. (1991, p. 45)

Assim sendo, retomamos o que citamos no início do trabalho:

A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

A presença da ironia não aparenta desmerecer, nos contos analisados, a obra na qual os autores se basearam. Ao contrário, utilizam o mérito em seu favor, usam um “mote alheio” para construir um novo significado e mostrar, de forma inventiva, outra visão, também possível, dos fatos narrados.

7. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Likolai Leskov. *In: Obras Escolhidas: magia e técnica e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BOSI, Alfredo (Org). *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAVALCANTI, Ariane da Mota. **Dom Casmurro em Movimento:** suas traduções e reescrituras em São Bernardo e O amor de Capitu. Recife: O Autor, 2009 [Dissertação de Mestrado].

FERNANDES, Rinaldo (Org). **Quartas Histórias:** contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do Conto.** São Paulo: Ática, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo:** história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo ou a Polêmica em Torno da Ilusão.** 10ª ed. 5ª imp. São Paulo: Ática, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e as Outras Artes Hoje: o texto traduzido. *In:* **Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias.** Santa Maria: Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM. Letras n° 34. 10.10.2007.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana.** 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. *In:* **Nas Malhas da Letra.** São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. **Traço Crítico:** ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance.** São Paulo: Ática, 2000.