

## **Intrusões: Guimarães Rosa-Bogotá Notas para uma tradução de “Páramo”<sup>1</sup>**

**Bairon Oswaldo Vélez**

**Resumo:** Este artigo comenta a primeira tradução para o espanhol do relato “Páramo”, de João Guimarães Rosa, que narra o exílio de um brasileiro perdido pelo mal de alturas numa Bogotá fria e hostil. Nas páginas a seguir, se apostila brevemente essa tradução, dando maior ênfase a algumas das características salientes do original, assim como ao marco cultural, à leitura crítico-teórica e à política tradutória que permearam a intervenção do tradutor. Finalmente, explicita-se a maneira em que um certo pensamento do outro, já presente no original, passa através do labor de tradução e indica as condições da sua apresentação na língua de chegada.

**Palavras-chave:** tradução português-espanhol; João Guimarães Rosa; literatura brasileira; literatura colombiana; tradução e alteridade

**Abstract:** This paper comments on the first Spanish translation of João Guimarães Rosa’s short story “Páramo”, which narrates the exile of a Brazilian lost with mountain sickness in a cold and hostile Bogotá. This translation is briefly explained in the following pages, giving special emphasis to some prominent features of the original version, in addition to the cultural context, critical and theoretical readings and the translation strategy evident in the translator’s intervention. Finally, it is made clear how a certain perspective of the other – present in the original version as well – passes through the translation process and indicates the conditions of its presentation in the target language.

**Key words:** Portuguese-Spanish translation; Guimarães Rosa; Brazilian literature; Colombian literature; translation and alterity

**Résumé :** Le présent article traite de la première traduction en espagnol de la nouvelle « Páramo » de João Guimarães Rosa qui raconte l'exil d'un Brésilien, perdu et qui souffre du mal des montagnes, dans un environnement froid et hostile à Bogotá. La traduction est expliquée succinctement dans les pages qui suivent, en attachant une importance particulière à certaines caractéristiques marquantes de la version originale, en plus du contexte culturel, des lectures critiques et théoriques, ainsi que de la stratégie de traduction qui se manifeste dans l'intervention du traducteur. Il est finalement précisé comment une certaine perspective de l'autre – présente également dans la version originale – apparaît dans le processus de traduction et indique les conditions dans lesquelles elle est présentée dans la langue cible.

**Mots-clés :** traduction portugaise et espagnole; Guimarães Rosa; littérature brésilienne; littérature colombienne; traduction et altérité

**Resumen:** Este artículo comenta la primera traducción al español del relato “Páramo”, de João Guimarães Rosa, que narra el exilio de un brasileño perdido por el soroche en una Bogotá fría y hostil. En las siguientes páginas se apostilla brevemente esa traducción, dando mayor énfasis a algunas de las características más acentuadas del original, así como al marco cultural, a la lectura crítico-teórica y a la

---

<sup>1</sup> O presente artigo é um aprofundamento de temas e problemas já propostos na apresentação da tradução, que acompanhou a publicação do relato traduzido (cfr. Vélez Escallón, “Acerca de ‘Páramo’ y su traducción”).

política traductora que permearon la intervención del traductor. Finalmente, se explicita la forma en que un cierto pensamiento del otro, ya presente en el original, atraviesa la labor de traducción e indica las condiciones de su presentación en la lengua de llegada.

**Palabras clave:** traducción portugués-español; Guimarães Rosa; literatura brasileña; literatura colombiana; traducción y alteridad

### Um estrangeiro em Bogotá

Detrás de tu figura  
que la ventana intenta retener a veces,  
la entristecida Bogotá se arropa  
en un tenue plumaje de llovizna.  
He aquí los hechos.  
En la virtud de su mentira cierta,  
transido por el humo de su engaño,  
he aquí mi voz  
en medio de la ruina y los discursos,  
mi oscura voz de silbos cautelosos  
que vuelta toda claridad.  
Declara:  
Me has herido en la flor de mi silencio,  
lo que brota de él, sangre es de aire.  
(José Gorostiza, "Declaración de Bogotá")

Sempre gostei demais de estrangeiro.  
(João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

Numa conferência intitulada "Bogotá revisitada en los libros", publicada no número 71 da revista de difusão cultural *El malpensante*, de julho de 2006, o poeta colombiano Juan Manuel Roca faz uma revisão das aparições literárias dessa cidade, dos encontros que tem experimentado com o seu lar adotivo nos livros. Entre os nomes lembrados pelo poeta, só para mencionar os estrangeiros, estão Augusto Le Moyne, Philippe Soupault, Nicolás Guillén, Alcides Arguedas, Alexander Von Humboldt, Ernesto Guevara, José Juan Tablada, Pablo de Rokha, André Maurois, Luis Cardoza y Aragón e William Burroughs. Ainda poderiam ser mencionados outros: José Gorostiza, Ricardo Píglia ou César Aira, por exemplo. "*Es posible que nadie, o que quizá todos, seamos extranjeros en las páginas de un libro*", diz Roca, enquanto faz a contagem das fascinações literárias que tem suscitado essa cidade de "*esquiva belleza*", estranha e às vezes brutal até para os seus nativos.

Dentre os nomes mencionados nessa conferência, destaca-se o de um antigo conhecido, de cuja obra traduzi um texto que comentarei brevemente neste artigo, concentrando-me mais extensamente nalgumas das suas características salientes e na leitura que permeou a minha intervenção<sup>2</sup>. Eis o trecho da conferência de Roca que prendeu a minha atenção: "*en algún lugar, más en una carta que en algún libro —dato para sabuesos literarios— debe haber una alusión de João Guimarães Rosa, pues el gran escritor brasileño ejerció la diplomacia en esta ciudad*".

Eu sou colombiano e bogotano, moro atualmente no Brasil e pesquiso a obra desse autor há vários anos. Por isso sabia que existia algo mais que uma alusão epistolar: em 1942, nomeado como segundo secretário da embaixada brasileira em Bogotá, Guimarães Rosa foi para essa cidade, em que morou até 1944 e à qual voltaria em 1948, no marco na IX Conferência Pan-americana. Nessa última passagem, o autor presenciou o *Bogotazo*, uma das mais terríveis experiências coletivas vividas pela Colômbia (prólogo, aliás, de anos e anos de guerra civil). Várias das Histórias referidas à biografia do escritor registram essas duas passagens em trechos expressivamente curtos e pouco documentados<sup>3</sup>.

É sabido que Rosa menciona a cidade e o *Bogotazo* no seu "Discurso de posse" da Academia Brasileira de Letras (82); que no relato "Histórias de fadas" de *Ave, Palavra*, se diz que na Colômbia devem ter sido inventados, e fabricados, os beija-flores (72); que o autor escreveu várias cartas contando às filhas, amigos e familiares as inúmeras particularidades da língua e da cultura com que se deparou durante o seu trabalho como segundo secretário da embaixada (V. Rosa). Também se sabe que ele morreu, em 1968, deixando inúmeros papéis engavetados, cheios de literatura, textos que ainda estavam sendo processados. Dentre esses textos, se destaca "Páramo", um relato inconcluso, que narra uma extrema experiência de desubjetivação, o exílio de um diplomata brasileiro perdido pelo *soroche* (mal de alturas) numa Bogotá fria e hostil (J. Rosa, *Estas estórias* 177-198). Esse texto, junto com outros, foi publicado no Brasil postumamente, no livro *Estas estórias*, de 1969, organizado por Paulo Rónai e Vilma Guimarães Rosa.

Uma cidade é um tecido de relações, um texto, que pode ser reescrito e reimaginado de muitas maneiras. Toda interpretação literária de uma cidade será, portanto, uma metalinguagem. Quando li a conferência de Juan Manuel Roca, pensei: "será possível que esse relato não tenha sido traduzido ainda?". Não demorei muito para confirmar essa suspeita. O texto não estava traduzido, nem havia sido lido na minha cidade, o que não é uma omissão desprezível, se tratando de um autor da magnitude de Guimarães Rosa e de uma obra da beleza de "Páramo" —imprescindíveis para nós, que como latino-americanos precisamos, cada vez de maneira mais premente, somar às nossas representações as leituras que outros latino-americanos fizeram sobre as nossas realidades singulares.

Relendo "Páramo", chamou-me a atenção o fato de que essa cidade que acredito conhecer tão bem, adotava um aspecto diferente quando recriada por Guimarães Rosa, que eu era um estrangeiro, novo nessa cidade que, paradoxalmente,

---

<sup>2</sup> Cfr. J. Rosa, "Páramo".

<sup>3</sup> Cfr. Barbosa; V. Rosa; Perez, *Em memória de João Guimarães Rosa*; Menezes.

reconhecia à perfeição. Melhor dizendo: com "Páramo" comecei a desconhecê-la, intimamente. Talvez Roca tenha mesmo razão quando diz que todos somos estrangeiros nos livros. Talvez essa condição seja inerente à literatura. Talvez ela seja a terra de ninguém e de todos pela qual transitam quem escreve e quem lê. Talvez o próprio mundo seja isso, quem sabe...

Essa estraneidade atinge mesmo a obra de Rosa, pois é um relato atípico dentro do próprio *corpus* do autor, em que não abundam as temáticas urbanas, os frios andinos ou as passagens cosmopolitas de intelectuais ou diplomatas. Mais um paradoxo: trata-se de uma das ficções mais marcadamente autobiográficas de Guimarães Rosa. "Páramo" narra os meses de *soroche* de um brasileiro em Bogotá; também uma experiência de extrema despersonalização e exílio. No meio do caminho de sua vida, esse homem se perde numa selva escura e luminosa, colonial e moderna, de adubo e cimento: "Aqui longínquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo. Não sou daqui, meu nome não é o meu [João, Juan?], não tenho um amor, não tenho casa"<sup>4</sup> (179). "E sofro, aqui, morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim, faz meses"<sup>5</sup> (190).

O estranhamento, no entanto, evolui para a intuição de uma secreta instância de ser em que ele, o protagonista e narrador, é, foi ou será, um outro nesse lugar: "Esta cidade é uma hipótese imaginária [...] Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadelo"<sup>6</sup> (179). Poderíamos dizer que nisso tudo estão implicados esses estratos da experiência que, apesar de não conscientes, marcam profundamente todo ato, toda omissão, que acompanham a criação tanto quanto a destruição cotidianas, e que, com Freud, poderíamos denominar *Das Unheimliche*<sup>7</sup>.

Os temas até aqui esboçados poderiam se listar sob a palavra "alteridade". O outro, como sabemos, é uma instância constitutiva do sujeito, diferir dos outros e de si está entre as suas possibilidades mais íntimas, sentir a ascensão de tudo aquilo que não é ele – o morto, o animal, o estrangeiro, a coisa, a criança, o artificial, a escritura, etc. – à base da sua própria identidade. Eis a temática fundamental de "Páramo" que poderíamos resumir na seguinte citação da sua primeira parte, que funciona a modo de prólogo:

---

<sup>4</sup> Para dar ao leitor uma amostra da tradução realizada, todas as citações extensas de "Páramo" serão acompanhadas da sua respectiva versão em espanhol em nota de rodapé. Para a citação ancorada à presente nota de rodapé: "Aquí lejano, tan solo, tan alto, y me es dado sentir los pies fríos del mundo. No soy de aquí, mi nombre no es el mío, no tengo un amor, no tengo casa" (J. Rosa, "Páramo" 23).

<sup>5</sup> "Y sufro, aquí, muerto entre los muertos, en este frío, en este no respirar, en esta ciudad, en mí, ay, en mí; hace meses" (29).

<sup>6</sup> "Esta ciudad es una hipótesis imaginaria [...] A esta ciudad yo ya la había avistado, ya la había conocido, en antigua, distante pesadilla." (23)

<sup>7</sup> "La palabra alemana «unheimlich» es, evidentemente, lo opuesto de «heimlich» {«íntimo»}, «heimisch» {«doméstico»}, «vertraut» {«familiar»}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {bekuint} ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexa no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso." (Freud 220)

[...] às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finir-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. [...] Mas o que vem depois é o renascido, um homem mais real e novo, segundo referem os antigos grimórios. Irmãos, acreditem-me.<sup>8</sup> (177)

Eu não sou tradutor de profissão, nem de formação, e o meu trabalho está atravessado pela pesquisa acadêmica. Essa pesquisa tem me levado, por caminhos um tanto inusitados, até uma tomada de posição crítica – talvez uma política da tradução – que passo a explicitar nas páginas a seguir.

### “Páramo”: território de desterritorialização

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. // A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se à serventia. [...] seja, o leite que a vaca não prometeu. [...] A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. [...] Ergo: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.  
(Rosa, *Tutaméia* 3,12)

Essas palavras, selecionadas do primeiro prefácio de *Tutaméia*, podem ser lidas como a resposta de João Guimarães Rosa<sup>9</sup> a uma constrição que, muitas vezes, a crítica e a história exerceram e exercem sobre a sua produção literária, e que consiste no imperativo de esgotar o texto no contexto, e vice-versa. Segundo esse imperativo, a obra de Guimarães Rosa seria a mais alta representação literária do seu país. Nela a nacionalidade atingiria a sua plenitude, e a obra se completaria como a sua

---

<sup>8</sup> “[...] a veces ocurre que muramos, de algún modo, una especie diversa de muerte, imperfecta y temporal, en el mismo decurso de esta vida. Morimos, se muere, no habrá otra palabra que defina tal estado, esa estación crucial. Es un oscuro finarse, continuando, un traspasamiento que no pone término natural a la existencia, sino en el que uno se siente el campo de operación profunda y desvanecedora de una íntima transmutación, precedida de cierta parada; siempre con una destrucción previa, un dolorido vaciamiento; nosotros mismos, entonces, nos extrañamos. [...] Pero lo que viene después es el renacido, un hombre más real y nuevo, según refieren los antiguos grimorios. Hermanos, créanme.” (22)

<sup>9</sup> Para ter uma ideia das relações do autor com a crítica literária, cfr. Lorenz.

expressão<sup>10</sup>. A identidade seria, dessa maneira, um reenvio do nacional ao nacional, uma tautologia, em que o atributo repete o sujeito histórico-social, sem restos.

Essa concepção da identidade, entretanto, não persevera muito sem expor as suas falhas. O sujeito, se pensável, não pode se configurar sem uma participação do outro, sem a intrusão de uma alteridade que não é passível de domesticações (ou naturalizações), que não está sujeita à abstração e que não cabe em nenhum enunciado de verdade. Se possível, o próprio aparece na linguagem sob o modo da indicação, isto é, da impropriedade ou do inapropriável. De outra parte, todo contexto é delimitado por interesses específicos. Não se mantém idêntico em todas as suas versões, pois cada uma delas depende de uma posição de poder que se subtrai necessariamente sob um determinado sistema de valores.

A História, numa acepção vulgar, mas não por isso menos atuante na nossa tradição de pensamento, é um relato sobre as origens ou o passado que pretende representá-los efetivamente, que coloca os fatos numa sucessão homogênea que conduz a uma revelação, a uma moral da história. Entretanto, a estória não quer ser a história; ela é contra a História, um lampejo de sentido que ilumina profanamente o real<sup>11</sup> – isto é, o real como a contingência, o irreduzível a uma linguagem ou a uma genealogia de mão única –, deixando à vista que a vida não cabe inteira aí, que a anedota só toca o vivo enquanto que, como ele, está inacabada.

Ora, certa História, como antes mencionei, não deu muita importância às passagens latino-americanas de Guimarães Rosa. Não ponderou ainda a sua relevância. A Colômbia se mantém na *Tutaméia* (que quer dizer *insignificância*<sup>12</sup>), ou se mantém *Unheimliche*, para a crítica dedicada à obra do escritor – crítica que, não por acaso, tem dado pouca atenção a “Páramo”. Isso tem o seu correlato nos estudos

---

<sup>10</sup> Para ter uma noção dessa recorrente atitude crítica, cfr. Bolle; Candido; Costa Lima; Dacanal; Nogueira; Roncari.

<sup>11</sup> Para Walter Benjamin, a alternativa a uma concepção dogmática da história está na sua compreensão enquanto imagem – algo que não cessa de produzir sentido, não pode deixar de “tocar” o seu observador, saturando-se anacronicamente da sua origem e do momento em que é observado. Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin diz o seguinte: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (*Magia e técnica* 224). O historiador da arte Georges Didi-Huberman compreende essa articulação dialética, chamada por Benjamin de *imagem*, nos termos de uma desterritorialização generalizada: “Ahora bien, lo que surge de ese instante, de este plegado dialéctico es lo que Benjamin llama una imagen [...] porque es una imagen lo que libera primero el despertar. [...] He allí por qué, para Walter Benjamin, la historia del arte recomienza de ese modo: porque la imagen está en adelante en el mismo centro, es el centro originario y turbulento del proceso histórico como tal. Pero, ¿por qué una imagen? // Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. [...] Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...” (148-149)

<sup>12</sup> Ou, segundo as definições enumeradas em “Sobre a escova e a dúvida”, o quarto e último prefácio de *Tutaméia*: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada.” (166)

literários colombianos, que adoecem de um desconhecimento radical da literatura brasileira. Como fazer do contato entre duas textualidades – a obra de Rosa e a cidade – uma base de tradução? Ela seria tocada pelo contato que pretende traduzir? Existe alguma relação entre a história e a estória?

As respostas e consequências possíveis são muitas e muito difíceis de explicitar neste espaço. Por enquanto, cabe enunciar o que segue:

1) No intervalo dos anos de Guimarães Rosa em Bogotá, há um vazio, uma lacuna, que a chamada crítica rosiana desconsidera e que tem como o seu sintoma mais saliente o fato de "Páramo" não ter sido traduzido.

2) Nessa fenda, está instalado o meu trabalho como tradutor e crítico. Leio a produção literária de Guimarães Rosa e me sinto interpelado por ela a partir desse vazio.

3) Acredito, aliás, que os textos assinados por Rosa guardam desse contato uma memória perceptiva, que deve ser resguardada pelo tradutor.

4) Dado que toda experiência é uma experiência coletiva, esses sintomas, essa memória lacunar, podem ser rastreados em imagens e textos criados por outros autores que também passaram por esse espaço nesse tempo.

5) Isso vincularia a obra de Guimarães Rosa com séries literárias e culturais diversas daquelas que tradicionalmente se têm adjudicado à sua gênese e desenvolvimento.

6) Também autorizaria uma leitura estereográfica em que estória e história se contrariam, criticam e iluminam mutuamente.

7) Essas séries são complexas e não só têm a ver com a criação de imagens senão que envolvem procedimentos literários que, por sua vez, tendem a ampliar a experiência do leitor. Isso quer dizer que também podem ser questionados e analisados em função de uma abertura do sujeito ao mundo – uma abertura que não visa à sua completude enquanto sujeito, senão à experiência desse outro sem o qual o mesmo conceito de sujeito careceria de sentido.

\*\*\*

Levando em conta essas questões, e voltando a "Páramo", vale a pena, antes de passar a uma pequeníssima exposição da minha tradução, dizer que esse relato opera como um território de desterritorialização. Nada do que entra nele conserva a sua identidade, como se pode inferir somente se tentarmos uma rápida concatenação de alguns dos textos que integram a sua complexa rede intertextual.

O protagonista de "Páramo" caminha pela cidade com um livro de poesia adquirido em Bogotá. Para o narrador, esse livro é "O Livro" (sempre em caixa alta), porém se recusa a lê-lo porque receia que nesse livro haja uma mensagem para ele, uma mensagem que poderia levá-lo a perder definitivamente a sua identidade na cidade estrangeira. Guimarães Rosa morreu sem completar esse relato, deixando no seu clímax um espaço vazio para citação que não chegou a preencher, uma citação desse livro, do Livro. Isso quer dizer que tanto a personagem quanto o autor carregam com séries textuais que não chegam a mencionar, que "Páramo" é também uma tradução de certas tradições literárias. Se lembrarmos que o tema do relato é a

experiência do outro e a morte parcial que acompanha essa experiência radical, seguida do renascimento de "um homem mais real e novo", podemos inferir (somente) qual é esse livro, não citado, de poesia.

Em 1939, Tomás Vargas Osório publicou em Bogotá, nos *Cuadernos de piedra y cielo*, um livro de poesia intitulado *Regreso de la muerte*. Os fatos narrados em "Páramo" acontecem, com a probabilidade que autorizam vários indícios, antes de 1948<sup>13</sup>, provavelmente num par de meses entre os anos 1942 e 1944, que são os anos em que Guimarães Rosa morou na cidade. Só a partir do título, *Regreso de la muerte*, notamos afinidade entre o livro de poemas e o relato, cujos temas são a morte em vida e o renascimento. Num dos poemas, intitulado "La muerte es un país verde", se lê a seguinte estrofe:

Me parece haber habitado hace mucho tiempo  
este país y esta suave pradera.  
Pero ahora soy un hombre con corazón y memoria  
y me acuerdo de todo, entre nieblas, como un desterrado  
recuerda el aire de la patria vagamente. (13)

Tanto no poema de Vargas Osório quanto no relato de Rosa pulsa, ou melhor, paira, uma violência contida, tácita, que explodiria no *Bogotazo* de 1948 e que, na produção literária desses anos, é comumente associada à neblina ou ao vento: são as névoas da história, que impedem uma visão direta das suas raízes, que se perdem infinitamente nas suas manifestações plausíveis<sup>14</sup>. Sabemos que, em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, a neblina é um claro indício de violência. Quando ela aparece, algo está sendo recalcado, esquecido, disfarçado, como Diadorim, que é a neblina de Riobaldo e que violenta profundamente a sua sexualidade em prol de uma verdade que se defende com guerra, que acaba por aniquilar os homens reais<sup>15</sup>. Também o vento: "o diabo na rua, no meio do redemoinho" (Rosa, *Grande sertão: veredas* 1). A neblina, o ar, pairam sobre a literatura colombiana desses anos. São imagens recorrentes na produção de poetas como Vargas Osório e Aurelio Arturo, e de romancistas como Eduardo Zalamea Borda. Nas últimas estrofes de *Morada al sur*, o poema fundamental de Aurelio Arturo, publicado em 1945, se leem estes versos:

He escrito un viento, un soplo vivo  
del viento entre fragancias, entre hierbas  
mágicas; he narrado  
el viento; sólo un poco de viento.

---

<sup>13</sup> Só um exemplo: uma das cenas mais impressionantes do relato acontece num *tranvía*: "num desses grandes bondes daqui, que são belos e confortáveis, de um vermelho sem tisne, e com telhadilho prateado" (J. Rosa, *Estas estórias* 186). Acontece que, durante a revolta de nove de abril de 1948, muitos bondes foram queimados pela população, diminuindo consideravelmente a sua circulação até a total substituição por ônibus em 1951.

<sup>14</sup> Para ver a recorrência desses motivos e imagens na produção literária colombiana dos anos 40, assim como as suas relações com a história, cfr. Gutiérrez Girardot; Moreno-Durán; Canfield.

<sup>15</sup> Cfr. Vélez Escallón, "El lenguaje y la muerte en *Gran sertón: veredas*"; *Grande sertão: veredas: uma epopéia da escrita*.

Noche, sombra hasta el fin, entre las secas  
ramas, entre follajes, nidos rotos entre años  
rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,  
las grandes lunas llenas de silencio y de espanto. (43)

A neblina, na produção posterior a *Grande sertão: veredas*, ganha um nome próprio que jamais aparece definido nem se refere a uma criatura específica: *Evanira*. É uma espécie de palavra-chave, de passe de mágica, que aparece geralmente referida a realidades inapreensíveis, amadas evanescentes, esquecidas e, no entanto, rememoradas, porém desconhecidas, amores e culpas que não estão na consciência dos narradores ou personagens, mas que de repente irrompem sob essa rubrica-imagem no texto: *Evanira*: Eva (a origem) + Ira (que é um pospositivo tupi de várias procedências, a saber: de 'mbira, red. de 'mbira "que tem fibra, que tem filamento"; de 'wera "que foi", red. de 'puera "que já foi" (Houaiss s.p.). *Evanira*, então, é o fio da meada que se perde em direção à origem, uma origem evanescente.

De nada me lembro, no profundo passado, estou morto, morto, morto.  
Durmo. Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor, para reparar a oportunidade perdida. Se não, será na eternidade: todas as vidas. Mas, do fundo do abismo, poderei ao menos soluçar, gemer uma prece, uma que diga todas as forças do meu ser, desde sempre, desde menino, em saudação e apelo: *Evanira!...*<sup>16</sup> (J. Rosa, *Estas estórias* 192)

*Evanira*, neblina, vento, algo que está atrás do visível, da consciência, e justamente impresso na sua superfície. Isso leva a outra referência da literatura colombiana em "Páramo", agora não mais inferencial, mas específica, que descobri recentemente. Trata-se do resumo de um clássico da literatura colombiana e latino-americana, muito violento, e de cuja procedência não há registros manifestos na obra de Guimarães Rosa. Cito, primeiro, o resumo em "Páramo":

Aqui, faz muitos anos, sabe-se que uma mulher, por misteriosa maldade, conservou uma mocinha emparedada, na escuridão, em um cubículo de sua casa, depois de mutilá-la de muitas maneiras, vagarosa e atrozmente. Dava-lhe, por um postigo, migalhas de comida, que previamente emporcalhava, e, para beber, um mínimo de água, poluída. Não tivera motivo algum para isso. E, contudo, quando, ao cabo de meses, descobriram aquilo, por acaso, e libertaram a vítima – **restos, apenas, do que fora uma criatura humana**, retirados da treva, de **um monturo de**

---

<sup>16</sup> "De nada me acuerdo, en el profundo pasado, estoy muerto, muerto, muerto. Duermo. Si algún día resucito, será otra vez por su amor, para reparar la oportunidad perdida. Si no, será en la eternidad: todas las vidas. Pero, en el fondo del abismo, podré al menos sollozar, gemir una plegaria, una que diga todas las fuerzas de mi ser, desde siempre, desde niño, como reverencia y llamado: ¡Evanira!..." (J. Rosa, "Páramo" 31)

**vermes e excrementos próprios** –, o ódio da outra aumentara, ainda.<sup>17</sup>  
(J. Rosa, *Estas estórias* 187; destaques meus)

O trecho é um resumo em forma de anedota da crônica intitulada “Custodia o la emparedada”, que faz parte das *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, que José María Cordovez Moure publicou antes de 1899. Cito um trecho dessa crônica, em que estão intatos os vermes e excrementos renarrados por Guimarães Rosa:

No bien se hubo derribado lo suficiente para observar lo que existiera en el fondo de aquella cavidad, vieron —¡qué horror!— **una momia medio envuelta en asqueroso sudario, que yacía sobre un lecho de estiércol y entre millares de gusanos blancos que pululaban por todas partes.** Lo más horrible de aquel repugnante espectáculo **era, que eso que tenía alguna forma parecida a la especie humana**, hacía débiles movimientos con las manos en actitud deprecatoria, implorando compasión y dirigiendo a todos miradas lastimosas y tiernas, con ojos apagados pero expresivos, de donde brotaban gruesas lágrimas. (Cordovez Moure 122; destaques meus)

Cordovez Moure foi tradicionalmente lido na Colômbia como um autor de relevância documental e histórica<sup>18</sup>. No entanto, onde a crítica lê a história, a tradução literária lê estória. (Edgar Allan Poe, talvez, e não uma simples crônica de causos ou costumes fixáveis no passado.) O lampejo que é “Custodia o la emparedada” adota em “Páramo” as feições do sintoma<sup>19</sup>. Como essa criatura torturada, a história e as suas vítimas estão atrás da construção da cidade moderna: esse muro, ou essa neblina, é a sua manifestação evidente. Não por acaso a crônica de Cordovez Moure se abre com um prólogo sobre a guerra de 1852 (cfr. 119-120); não por acaso a relaciona com o fato minúsculo de uma criada emparedada viva em Bogotá; não por acaso Rosa faz uma tradução dessa crônica em “Páramo”, relato da cidade e sobre a cidade, em que um estrangeiro em exílio sente a sua morte parcial e renasce do fundo de um muro identitário em que o outro brilha na sua ausência.

Isso tudo quer dizer que não só um determinado sujeito (bogotano, digamos) modifica “Páramo” quando o lê ou traduz, senão que o próprio relato modifica tudo o que lê de Bogotá e dos relatos que informam essa cidade. Quer dizer também que a

---

<sup>17</sup> “Aquí, hace muchos años, se sabe que otra mujer, por maldad misteriosa, conservó a una muchachita emparedada, en la oscuridad, en un cubículo de su casa, después de mutilarla de muchas maneras, lenta y atrozmente. Le daba, por un postigo, migajas de comida, que previamente emporcaba, y, para beber, un mínimo de agua, contaminada. No tenía ningún motivo para eso. Y, no obstante, cuando, al cabo de meses, descubrieron aquello, por acaso, y liberaron a la víctima —restos, apenas, de lo que fue una criatura humana, retirados de la tiniebla, de un montículo de gusanos y excrementos propios—, el odio de la otra aun aumentó.” (27)

<sup>18</sup> Cfr. Acosta; Mujica.

<sup>19</sup> Leitura que já tinha sido indicada enquanto possibilidade por Baldomero Sanín Cano no seu comentário de 1912 às *Reminiscencias* (cfr. Sanín Cano 161-163). Essa possibilidade, entretanto, foi pouco explorada até hoje. Daí a importância de “Páramo” para a história de leitura da obra de Cordovez Moure.

minha tradução – cruzada de estranhamento – não poderia tentar outra coisa além de se manter fiel à sistemática desterritorialização operada pelo original – ele próprio, uma tradução que comove (traí?) a tradição.

\*\*\*

Gostaria de deixar claro que a minha intenção não é hipostasiar um dado anedótico em detrimento de outros, mas destacar para o caso a necessidade de se pensar o texto (a obra) em relação com outro texto (a cidade, a cultura). Isto é, trata-se de uma tentativa por ver a maneira que a experiência, o que não pode ser escrito, impressiona ou comove essas escrituras. Trata-se de promover, portanto, uma iluminação profana da história oficial; uma em que brilhe o perigo de um relato sobre as origens estabilizado em consensos. Essa iluminação, esse quase nada (a deflagração de um fósforo, apenas), por sua vez, não pode ser enunciada como uma plenitude de sentido, mas como o espaço em que todas as significações sedimentadas sobre a obra e a história sejam questionadas, abertas à “falta de base de construção de qualquer definição do subjetivo [ou da identidade], assim como à radical ausência de toda noção fundamental que possa garantir a universalidade de um valor” (Antelo 14).

Isso quer dizer que a estória trabalha com e contra a história, que ela está para alertar sobre toda concepção estabelecida do real, que está carregada de marcas que são sintomas de tudo o que é recalcado na construção dos relatos explicativos que visam adjudicar o valor do literário, que o imaginário se incorpora à existência como o que garante a sua falta de acabamento, isto é, a sua sobrevivência.

Espero que a tradução que passo a comentar, em algumas das suas características, seja uma contribuição nesse sentido.

### Sobre a tradução

Vale a pena enunciar de forma muito geral algumas singularidades da língua literária de Guimarães Rosa, ao menos como são descritas por Vilém Flusser e Paulo Rónai. Essa escritura se caracteriza por usos inusitados da pontuação, da adjetivação, dos advérbios, dos substantivos, etc., por uma subversão desses elementos em que um aparece assumindo as funções do outro com frequência, ou em que algo esperado está em falta, ou em que algo muito usual está trocado por outra coisa.

Bastam alguns exemplos extraídos de “Páramo”: com frequência, um substantivo, ou mais, serve(m) de base para a criação de verbos: “Esse padre gritava: - *Y olé y olé! Fastasmagourava.*” (J. Rosa, *Estas estórias* 187) [Trad. “*Ese padre gritaba: -¡Y olé y olé! Fantasmagoraba.*” (J. Rosa, “Páramo” 27)]. Em outras ocorrências, o substantivo se transforma em adjetivo, e/ou os verbos assumem uma função adverbial, criando novas palavras: “Caminho com **sonambúlica** seqüência, assim vou, **inte, iente e eúnte.**” (195) [Trad. “*Camino con sonámbula secuencia, así voy, inte, yente y seúnte.*” (32)]. Há repetição, ou acumulação “excessiva”, de advérbios: “E tudo parecia para sempre, **trans muito, atrás através**” (182) [Trad. “*Y todo parecía para siempre, trans mucho, atrás a través.*” (25)]. Comumente os gerúndios se acumulam, de encontro à norma culta: “**Indo andando** meu caminho, eu mais e mais ansiava, na asmância, a contados tresfôlegos.” (193) [Trad. “*Yendo andando mi camino, yo más y más ansiaba, en la asmancia, a contados transalientos.*” (31)].

Essa tendência ao desvio da norma, ou à sua distorção irônica, chega em alguns casos a fazer essa escritura parecer "incorreta", ou esse estilo, "oral" demais (coisas que são muito problemáticas, com as que não concordo, mas que não comentarei aqui)<sup>20</sup>. No entanto, se pensamos na escritura como jogo, veremos que o que há ali é uma incessante experimentação, uma criação escrita em curso, em ato, em que o insólito das soluções tira o leitor da sua excessiva comodidade, do estado familiar e anestésico em que se mantém com os seus hábitos linguísticos. Trata-se de uma língua menor, que obriga o seu leitor a criar e não mais a contemplar.

Walter Benjamin diz, na nota "A tarefa do tradutor", de 1923, algo que considero fundamental quando se trata de traduzir Guimarães Rosa:

[...] a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (207)

Bem, essa singularidade do dizer de Guimarães Rosa, do seu modo de designar, está, precisamente, numa característica que pode parecer uma imperfeição: o sotaque, ou cor local da fala, diferente da língua em que se manifesta. Essa cor local não é, como óbvio, a do natal Cordisburgo (o Sayula, ou San Gabriel, ou Aracataca, do caso Guimarães Rosa), senão uma maneira de dizer que só tem o seu lugar na escrita rosiana que antes tentei descrever. Essa é a sua pátria.

Em "Páramo", relato raro, como já disse antes, a linguagem é tão pouco usual quanto os seus aspectos temáticos e topológicos. Nessa *novela* o sotaque, ou *traço*, do narrador se faz sentir mesmo no original, irrompendo incessantemente no curso narrativo: os usos de palavras e expressões anacrônicas ou em outras línguas, de símbolos puramente gráficos (i.e. não faláveis nem compreensíveis fora da inscrição e da sua leitura), de neologismos inventados na hora, sintaxe e ritmo entrecortados, articulações num parágrafo e até numa frase de tempos verbais diversos... enfim, isso tudo compõe um modo de designar muito original, que eu tentei manter a todo custo na minha tradução.

A respeito da singularidade da escrita rosiana, como antes mencionei, é paradigmático o uso de signos puramente gráficos. O relato se inicia, após o título e antes da epígrafe, com estes signos: -Ω-. A questão mais interessante é que, como uma leitura atenta deixa perceber, esses signos adquirem no texto rosiano significados diversos daqueles que a convenção tem lhes atribuído, tornando-os geralmente indícios da própria operação de escrita em que têm lugar. A mesma *refuncionalização* acontece, em muitos casos, com maiúsculas, minúsculas, itálicos, aspas, espaços em branco, sinais de pontuação e demais signos não fonéticos. (Remito, para uma compreensão dessa interpretação desse uso, particularmente no caso de *Grande sertão: veredas*: à minha dissertação de mestrado: cfr. Vélez Escallón, *Grande sertão: veredas: uma epopéia da escrita*.)

---

<sup>20</sup> Cfr. Vélez Escallón, "El lenguaje y la muerte en *Gran sertón: veredas*".

Quanto aos usos de palavras e expressões anacrônicas ou em outras línguas, bastam os seguintes exemplos de expressões que foram mantidas à risca na tradução: "Ivor", "Olé", "*Manibus angelorum*", "...*Hear how a Lady of Spain did love an Englishman...*", "Cárcel de los Andes", "¡Qué chirriados son los extranjeros!", "Allisíto, no más, paisano...", "*in via*", "claustrados", "pañolones", "¿Y qué?... ", "Lo que sea, señor...", "¿Lo ha sentido, Don...?", "Soroche", "Llanos", "Su Señoría Ilustrísima", "*in pace*", "podridero", "hombría mala", "tierra templada", "zlavellinas, amapolas y azahares", "¡Uste!", "carreras o calles", "¿Con que estás allá?", "¿Quién es? ¿Quién es?", "*in termino*", "*insalutato hospite*", "Señor, a usted se le ha perdido esto...", "Entonces... perdimos nuestro Pancho...", "Andará ya en el cielo...", "¿Quién sabe?..." (cfr. J. Rosa, *Estas estórias*; "Páramo").

No caso dos neologismos, cito alguns exemplos a continuação, nas suas versões original e traduzida: "zunimensos" [trad. *sibilmensos*], "lugubruivos" [trad. *lugubrulos*], "gelnvéricos" [trad. *gelnvernales*], "estranhifício" [trad. *extrañificio*], "rixatríz" [trad. *reñetrix*], "cislúcido" [trad. *cislúcido*], "malque ente" [trad. *malquer-ente*], "asmância" [trad. *asmancia*], "fantasmagouraba" [trad. *fantasmagoraba*], "consolabundo" [trad. *consolabundo*], "requiescer" [trad. *requiecer*], "trastempo" [trad. *transtempo*], "vociferoz" [trad. *vociferoz*], "desaver" [trad. *deshaber*], "discordioso" [trad. *discordioso*], "clã-destino" [trad. *clan-destino*], "passadidade" [trad. *pasadidad*], "três-fólegos" [trad. *transalientos*], "mausoléia" [trad. *mausólea*], "entreconsciente" [trad. *entreconsciente*] (cfr. Rosa, *Estas estórias*; "Páramo").

Após essa extensa listagem de exemplos, cabe dizer que tentei transpor essa maneira singular de designar do texto de modo que um certo sotaque estrangeiro se sentisse na leitura, para que parecesse um tanto incorreto, vamos dizer, um pouco "gringo". Conservei as estruturas proposicionais do autor. Respeitei os seus neologismos, a sua pontuação inusitada, as aparentes redundâncias (i.e. "caminhar a pé", "indo andando", "morrer morte", etc.). Não adaptei completamente os vocábulos ao seu uso habitual. Para só esclarecer um dos pontos mais delicados, aquilo de "respeitar os neologismos" de Guimarães Rosa quer dizer fazer uso da potência neologizante do autor segundo as possibilidades da língua de chegada. Isso, aliás, é recomendação do próprio Rosa, para quem "traduzir é conviver", ou seja, viver junto e de novo o ato de criação, como atesta a correspondência com seu tradutor alemão (cfr. J. Rosa, *Correspondência com seu tradutor alemão*.)

Em muitas ocasiões, simplesmente operei não traduzindo, deixando "procurar" onde está "procurar", sem trocá-lo por "buscar"; "preciso", e não "necesario"; "saudade", e não "nostalgia", para dar os exemplos mais simples. Por outra parte, quando considerei que alguma decisão precisava ser justificada, optei por uma nota elucidativa. Também o fiz nos casos em que apareciam palavras em espanhol ou em outras línguas, ou citações literais não declaradas, ou para marcar neologismos, ou aquelas palavras não traduzidas que antes referi, ou as anotações à margem do original tipografado pelo autor. No total, o texto traduzido, que tem 20 páginas mais ou menos, com umas 9.000 palavras, está acompanhado por 57 notas de rodapé. Optar pela interrupção que esse recurso implica, neste caso, é tomar o síncope como alternativa, remarcar a suspensão que antes descrevi e que ritma caracteristicamente a dicção original.

Após alguns meses de negociações com os detentores dos direitos autorais, o relato foi publicado pela revista *Número*, em Bogotá, no seu número 69, do mês de junho de 2011. Salvo pequenas erratas, que estão prestes a serem esclarecidas, a publicação foi muito cuidadosa; o texto, belamente acompanhado com imagens dos anos 40, provindas do acervo do fotógrafo Sady González. Espero que essa primeira tentativa seja digna da magnitude de Guimarães Rosa e da estória admirável com que homenageia a minha cidade.

Para terminar, gostaria de citar um trecho do livro *El intruso*, em que Jean-Luc Nancy fala das implicações de um pensamento do outro, que são inextricáveis da atividade da tradução:

El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. [...] Es esto lo que se trata de pensar, y por lo tanto de practicar: si no, la ajenidad del extranjero se reabsorbe antes de que este haya franqueado el umbral, y ya no se trata de ella. Recibir al extranjero también debe ser, por cierto, experimentar su intrusión. [...] [Cierta] corrección moral supone recibir al extranjero borrando en el umbral su ajenidad: pretende entonces no haberlo admitido en absoluto. Pero el extranjero insiste, y se introduce. Cosa nada fácil de admitir, ni quizá de concebir... (11-13).

## Obras citadas

- Acosta Peñalosa, Carmen Elisa. *Invocación del lector bogotano de finales del siglo XIX: lectura de Reminiscencias de Santafé y Bogotá de José María Cordovez Moure*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993. Impreso.
- Antelo, Raul. *Marcel com Maria. Duchamp em los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. Barcelona-Madrid: ALLCA XX, 2003. Impreso.
- Bolle, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. Impreso.
- Barbosa, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Brasília: I.G.E., 2007. Impreso.
- Benjamin, Walter. "A tarefa-renúncia do tradutor". Trad. Susana Kampff. *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingüe*. Vol. 1 – Alemão/Português. Florianópolis: UFSC, 2001. 188-215. Impreso.
- . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. Impreso.
- Candido, Antônio. "A literatura e a formação do homem". *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. 77-92. Impreso
- . "Literatura e subdesenvolvimento". *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. 140-162. Impreso.
- . "O homem dos avessos". Coutinho 294-309.
- Canfield, Martha. "La aldea celeste o formas de una vanguardia americanizada". Arturo 573-593.
- Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Madrid: Aguilar, 1962. Impreso.
- Costa Lima, Luiz. "O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa". Coutinho 500-513.
- Coutinho, Eduardo, org. *Coleção fortuna crítica 6 – Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. Impreso.
- Dacanal, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Flusser, Vilém. "Estilo de Guimarães Rosa". *Dubito ergo sum*, s.d. Web. 6 out. 2011.
- Freud, Sigmund. *Lo ominoso. Obras completas*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Impreso.
- Gorostiza, José. "Declaración de Bogotá". *Muerte sin fin y otros poemas*. México: F.C.E., 1983. 100-101. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo". Arturo 417-437. Impreso.
- Houaiss, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.
- Lorenz, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". Coutinho 62-97.

- Menezes, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Impresso.
- Moreno-Durán, Rafael. "Arturo, lejos de Camelot". Arturo 438-473.
- Mujica, Elisa. "Prólogo". Cordovez Moure 14-20.
- Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impresso.
- Nogueira Galvão, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Impresso.
- Perez, Renard. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- . "Guimarães Rosa". Coutinho 37-46.
- Roca, Juan Manuel. "Bogotá revisitada en los libros". *El malpensante* 71 (2006). Web. 20 out. 2011.
- Rónai, Paulo. "Os vastos espaços". Rosa, *Primeiras estórias* XX-XIV.
- Roncari, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004. Impresso.
- Rosa, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. Impresso.
- . *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Impresso.
- . "Discurso de posse". Perez, *Em memória de João Guimarães Rosa* 55-87. Impresso.
- . *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Impresso.
- . *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Impresso.
- . "Páramo". Trad. Bairon Oswaldo Vélez Escallón. *Número* 69 (2011): 20-33. Impresso.
- . *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. Impresso.
- . *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. Impresso.
- Rosa, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. Impresso.
- Sanín Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. Impresso.
- Vargas Osório, Tomás. *Regreso de la muerte*. Bogotá: Colcultura, 1983. Impresso.
- Vélez Escallón, Bairon Oswaldo. Apresentação. "Acerca de 'Páramo' y su traducción". Rosa, "Páramo" 20. Impresso.
- . "El lenguaje y la muerte en *Gran sertón: veredas*". *Enunciación* 14 (2009): 35-50. Impresso.
- . *Grande sertão: veredas: uma epopéia da escrita*. Diss. UFSC, 2010. Arquivo PDF.