



## **O criador como criatura: Guimarães Rosa revisitado no romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca**

Helder Santos Rocha\*

“Nhô Guimarães pisou neste chão, assuntou as paredes, debruçou-se nesta janela. Olhava na direção dos Gerais e pegava a imaginar histórias. Para mim, isso é uma riqueza que não tem preço. Tantas histórias principiaram aqui e agora estão lavradas nos livros. Nhô Guimarães e Manu convivem aqui comigo, nas minhas melhores lembranças. O senhor entende?”

Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*

O romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca (2006), traz em seu subtítulo a indicação de uma homenagem ao escritor Guimarães Rosa. Lançado no mesmo período em que se comemoravam cinquenta anos de publicação de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, o livro apresenta um enredo repleto de causos e histórias inventadas a partir dos relatos da vida de Guimarães Rosa e de variados diálogos intertextuais com sua obra, dentre os quais se destaca aquele que trava com o romance que tem Riobaldo como narrador. Desse modo, faz uma revisitação autorreflexiva pelas veredas e margens das próprias vida e obra rosianas.

\* Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Conforme explica Aleilton Fonseca,

os dados biográficos do autor mineiro recebem um tratamento romanesco, com o objetivo de expandir os sentidos de suas ações, seus sentimentos e seus gestos, evidenciando diversos aspectos de sua subjetividade. Trata-se de uma narrativa híbrida: biografia e ficção. É biográfica porque calcada na vida de Guimarães Rosa – e é ficcional pelo modo como os dados compõem o discurso da narradora que recria o escritor como personagem de romance (Fonseca: 2010, 8).

Ao longo de *Nhô Guimarães*, uma forte lembrança que a narradora tem de uma pessoa querida de sua vida surge como tema central de seus causos, e isso se torna um dos fios romanescos que liga todas as histórias numa trama só. De acordo com Rios, “as memórias da velha senhora são o fio condutor da narrativa” (2011, 16). A figura constantemente recordada é Nhô Guimarães, personagem criado a partir do próprio Guimarães Rosa.

Leyla Perrone-Moisés, em artigo intitulado “Os heróis da literatura”, demonstra que nos anos 1980 houve um crescimento desse subgênero romanesco não só no Brasil, mas em todo o mundo, cujas ficcionalizações privilegiaram integrantes do cânon literário da alta modernidade, a exemplo de Flaubert, Dostoiévski, Virginia Woolf e Fernando Pessoa. Em suas palavras, “são ficções metaliterárias, que pressupõem pesquisa histórica e conhecimento literário da parte do autor, e um público já familiarizado, por outras vias, com a obra do escritor escolhido” (2011, 256). Em *Nhô Guimarães*, o herói é Guimarães Rosa.

## Biografia e romance

No romance do autor baiano, os causos narrados em torno da personagem acabam recriando, ficcionalmente, dados da vida de Rosa, muitas vezes utilizando-se de seu próprio estilo. Vários trechos se revelam em forte diálogo com a obra rosiana, a começar por *Grande sertão: veredas*, que parece ter servido de arquétipo estrutural para a composição do texto. Basta perceber a criação de uma narradora sertaneja que conta causos de experiências da vida, relembrando e inventando histórias diversas acerca do sertão.

A partir da classificação dos típicos narradores tradicionais por Walter Benjamin, o “camponês sedentário” e o “marinheiro mercante” (1994, 198-9), Riobaldo seria o tipo viajante e a narradora do romance de Aleilton Fonseca, o sedentário. Para iniciar a averiguação da maneira como Nhô Guimarães/Guimarães Rosa é recordado pela narradora, vejamos um dos causos em que a lembrança aparece:

Nhô Guimarães sempre sumia no mundo, mas retornava. Ele comparecia aqui, por umas quantas vezes; foi naqueles tempos. Era um homem bem aprumado que vinha a essas partes de cá, mas só a certas vizinhanças. Montava bem que era uma beleza, esquipando, pracadá pracadá, no vem-que-vindo. Eta diá! Se era! Eu, de sempre, ficava na espia, só que quieta, assuntando ele e Manu nas prosas, dessas de homem, aqui em casa. Hoje eu mando em tudo, estou sobre mim, no meu direito. Naquele tempo, não: só mesmo escutava. Conto a vida do meu jeito, gosto de causos compridos. Manu e Nhô Guimarães trocavam nesta mesminha sala umas quantas prosas (Fonseca: 2006, 28).

O modo como Nhô Guimarães aparece no excerto acima e em quase todo o romance é como um homem bom, que estava por aquelas bandas querendo conhecer o sertão e a cultura dos que ali viviam. Na imagem evocada por sua lembrança, o que mais o forasteiro fazia quando chegava em sua casa era “prosear” com seu finado marido – o Manu. Essa personagem representava uma espécie de curandeiro da região, conhecedor do poder benéfico das ervas. Aí surge o motivo do primeiro caso narrado por ela: o início da amizade dele com Nhô:

Nhô Guimarães veio, de primeira vez, bem moço, em busca de anotar os dizeres de Manu. Sim, que Nhô era já um doutor noviço de curas e saberes que só se aprende na cidade longe. Mas ele, antigo menino daqui, então queria aprender a serventia de nossos cultivos (Fonseca: 2006, 68).

Aqui, tem-se o primeiro fio ligado diretamente com a biografia de Guimarães Rosa: segundo o próprio escritor mineiro afirma em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, que lhe havia solicitado alguns dados biográficos, nasceu no interior de Minas Gerais, na cidade de Cordisburgo, em 1908, e foi estudar em Belo Horizonte, onde se formou em Medicina no ano de 1930, iniciando sua carreira como “médico da roça” no interior mineiro, na região Oeste do estado (Rosa: 2003, 144-5). Em 1934, larga a profissão para se tornar diplomata, trabalha em diversos países, volta ao Brasil e, em 1952, já com o primeiro livro de ficção publicado (*Sagarana*, 1946), excursiona pelo sertão de Minas pela segunda vez, em expedição comandada pelo vaqueiro Manuel Nardy, o “Manuelzão”.

Para Marli Fantini,

durante o percurso, o escritor, que não se separava de suas cader-netas de notas, registrou minuciosamente, através dos relatos de Manuelzão, bem como através dos usos, costumes e sabedoria dos vaqueiros, contadores de causos, cantadores de modas e can-tigas regionais, a manifestação viva da tradição oral (2003, 43).

Nota-se que Aleilton Fonseca se apropriou de dados de rela-tos biográficos de Guimarães Rosa e construiu uma personagem por meio da memória de uma narradora que encarna uma das sertanejas que poderiam ter sido visitadas durante a expedição. Além disso, o romance recria a atmosfera e os ofícios de Rosa durante a viagem, primeiro enfatizando seu interesse pelo aprendizado da medicina caseira e natural – um doutor cientista diplomado vindo aprender com a sabedoria da experiência e da cultura tradicional –, em seguida aludindo ao gosto de Nhô Guimarães por ouvir e reinventar os cau-sos que proseava com Manu: anotava tudo em detalhes, para depois escrever diversas histórias sobre o sertão e publicá-las em livros.

Os dados recriados não acabam aí. O próprio Manuelzão, que, segundo Fantini, depois serviria de personagem para a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de *Corpo de baile*, apa-rece numa das lembranças da narradora de *Nhô Guimarães*:

Nhô Guimarães por tudo a saber e anotar, no sempre, os seus riscos e debuxos no papel. Os aconteceres do mais sertão, lhe dissessem de tudo. Eles ensinavam, com as palavras certas, sobre bichos e matos e pratos. Ou no gaguejo de saber, sem falar claro e preciso de se entender melhor. Nhô reperguntava no quente, dizia o mesmo,

para saber se era aquilo o certo que tinha imaginado. Eles se entendiam, mesmo o algum que fizesse menos cara boa, por vezes de não querer lhe dar trelas. Uns outros, sem tomar parte em conversas, só espiando de olhar atravessado. Principalmente Nhô Zito, de olhos só mesmo passarinhando em derredor. *Nhô Manuelzão* era quem mais sabia ensinar, sempre bom de prosa e de aventura. Os demais, estes cismavam: onde já se viu boiadeiro assim fanfando, todo lorde, bem do seu, de finos óculos? Ora! Essa viagem era para retratos e anotações, que vinha junto um moço com ordens bastantes. Isso pra quê, não perguntei. Mas, decerto, para estampar a travessia em papel, para outra gente saber de tudo e conhecer as aventuras de Nhô Guimarães pelos Gerais (Fonseca: 2006, 89; grifo nosso).

Nesse momento, a narradora relembra o próprio vaqueiro Nhô Manuelzão como a pessoa que mais ensinava a Nhô Guimarães os dizeres, as prosas e as aventuras dos sertanejos. Ele foi um grande companheiro na viagem ao sertão, segundo consta nos dados biográficos sobre Guimarães Rosa. Ainda no trecho exposto, a imagem evocada e construída no trabalho mnemônico da narradora se aproxima da imagem biográfica de Rosa como um homem curioso, observador, que tinha como objetivo conhecer a fundo o sertão e a sabedoria dos sertanejos.

Na ótica da sertaneja, o moço “todo lorde” havia se lançado nessas viagens para anotar e depois retratar o que viu e o que aprendeu, para “estampar a travessia em papel”. De fato, o sentido de “travessia” é muito valorizado na obra rosiana, sobretudo no discurso do narrador Riobaldo: “o diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa: 1967, 460). Nesse sentido, a própria narradora estaria investigando sua travessia, ao retomar tantas lembranças e passagens de sua vida.

Aqui também surge a interseção entre o público e o privado, a partir do aparato da memória, entre narrador/personagem e autor, pois enquanto de forma fictícia o narrador relembra trechos e imagens de lembranças do passado experienciado no livro, o autor lança mão de diversos textos sobre a vida e a obra do escritor mineiro. Acaba se utilizando da imaginação para preencher lacunas de uma lembrança que não vivenciou, mas conheceu por meio da leitura.

Segundo Maurice Halbwachs, é certo que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (2006, 69). Assim, o ponto de vista sobre a história de Guimarães Rosa possibilita a Aleilton Fonseca alterar passagens da memória social, especificamente da literatura brasileira, ao reinventar a memória biográfica do autor mineiro.

### **Romance histórico contemporâneo ou metaficção historiográfica**

A criação de vínculo entre o romance *Nhô Guimarães* e a figura do escritor Guimarães Rosa mediante o aproveitamento de dados biográficos encontrados em escritos foi comentado pelo próprio Aleilton Fonseca em sua “Nota do autor”, artifício paratextual<sup>1</sup> presente nas páginas finais do romance.

1 Segundo Gérard Genette (2006), os elementos que acompanham ou circundam o texto – a exemplo de título, prefácio, notas bibliográficas, epígrafes e comentários – produzem uma interferência na construção do sentido da obra.

Para Linda Hutcheon, esse tipo de romance, que ela denomina de “metaficção historiográfica”, tem surgido com frequência na pós-modernidade, e a intertextualidade<sup>2</sup> que essas novas ficções produzem, a partir de biografias de personalidades reais e dados historiográficos, tem sido uma de suas marcas. Na maior parte das ocorrências, trata-se de “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (Hutcheon: 1991, 21). O próprio uso do caráter autorreflexivo como parte dos procedimentos de construção narrativa e a utilização de dados biográficos de Rosa como elementos de composição da personagem ficcional situam o romance *Nhô Guimarães* no rol das produções de “metaficção historiográfica”.

Mas também é possível ver o romance de Aleilton Fonseca como histórico contemporâneo. Alguns estudiosos desse gênero, ou subgênero, apontam que ele deriva do romance histórico tradicional, surgido no início do século XIX, quando ficou conhecido e se difundiu sobretudo a partir dos textos do escritor escocês Walter Scott, que tinham em sua composição, dentre outros elementos, uma profícua mescla entre historiografia e ficção (Botoso: 2012, 12).

Conforme György Lukács, o romance histórico possui alguns elementos que se destacam, como a consciência sobre as mudanças históricas que teriam formado a configuração social representada no enredo, além do foco em personagens e acontecimentos medianos,

2 Para Julia Kristeva, a intertextualidade é um processo incessante no qual “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, 74). Já para Genette (2006), a intertextualidade é apenas uma das cinco relações transtextuais. De todo modo, a noção de relacionamento com outro texto permanece em ambos os pontos de vista.



ao invés de grandes personagens épicos e ocorrências dramáticas ou monumentais. Há de se ressaltar, ainda, que “o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (Lukács: 2011, 62), ou seja, um modo de conservar a própria totalidade da História a partir da ficção.

Na década de 70 do século passado, surgiram na América Latina muitas ficções históricas diferentes daquelas analisadas por Lukács. Seymour Menton, um dos estudiosos da Nova Novela Histórica, ou NNH, como passou a ser conhecida no âmbito latino-americano, apontou pelo menos seis traços que distinguem essas ficções do romance histórico tradicional: o abandono da representação realista e totalitária da verdade histórica; a presença de modificações e distorções conscientes da história por meio de anacronismos, omissões e exagerações; o interesse dos ficcionistas pelas figuras de destaque na história como protagonistas, diferentemente do romance histórico lukacsiano; a metaficção ou a autorreflexividade da obra; a intertextualidade e todos os seus desdobramentos; e, por fim, o aparecimento frequente daquilo que Bakhtin chamou de “carnavalização” e “polifonia” (Menton: 1993, 42-5).

Assim, a partir da expansão do gênero e das mutações sofridas com o tempo, o “romance histórico contemporâneo”, ou “metaficção historiográfica”, como prefere Hutcheon (1991), em algumas de suas manifestações acabou por dialogar com dados historiográficos de autores canônicos da literatura para inventar novos personagens de ficção.

Segundo Antônio Roberto Esteves,

na vasta galeria de personagens históricos ficcionalizados nos últimos anos, merecem destaque os próprios escritores. Vários romances

trazem como protagonistas escritores da literatura brasileira e, por intermédio deles, contam não apenas a história do Brasil, com seus múltiplos dilemas, mas sua inserção na vida cultural e especialmente a história do próprio cânone literário (2010, 123).

No romance de Aleilton Fonseca, nota-se a exploração da história do “cânone literário” mencionada por Esteves, sobretudo quando a narradora fala do sumiço de Nhô Guimarães e da fama que ele nutria com a escrita das histórias aprendidas no sertão: “ficou um raro. Levou consigo o modo desses causos que sabia ouvir e inventar. Deu-se que pegou fama, por segundas histórias que escrevia, com sua voz refinada” (Fonseca: 2006, 71). Além do mais, a própria referência intertextual com a obra de um autor canônico produz um diálogo com o passado “textualizado”, que é um dos pontos marcantes da ficção pós-moderna (Hutcheon: 2010, 152).

### **O diálogo pelo pastiche**

Na produção do diálogo intertextual, Aleilton Fonseca não fica somente na recriação ficcional da biografia de Rosa, mas busca base na própria obra rosiana para criar novas histórias a partir da imitação estilística e da modificação de algumas frases e enunciados célebres. O próprio discurso híbrido da “fala” da narradora, que é semiletrada, pois frequentou a escola um pouco quando criança, relembra a composição do discurso de Riobaldo, considerado por Hansen como detentor de uma “fala dúplice”, “contraditória” e “agônica” (2000, 48-9).

Veja-se um trecho da fala da narradora de *Nhô Guimarães*:

Ler, escrever e contar é a riqueza que se deve a um filho neste mundo. Ainda menina, estudei; graças à enfuca de minha mãe. Ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler. Todo dia, bem cedinho, eu caminhava até a escola da vila. Estudava com dona Arlinda, professora sem diploma, mas muito excelente para os daqui. Meu pai arreliaava que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente? Meu pai precisava de mais braços para semear e colher. E minha mãe insistia firme; eles até brigavam. Meus irmãos foram para o eito. Eu resisti. Fugia da roça e corria pra escola (Fonseca: 2006, 13).

Nesse momento da narração, a velha sertaneja revela um dos grandes aprendizados que teve na vida: a riqueza da leitura e da escrita. Utilizando-se de termos e construções sintáticas que indicam uma hipercorreção e um maior comedimento linguístico quando lembra que a mãe a incentivou a estudar (“ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler”), e de termos que se aproximam mais da modalidade oral da língua quando relembra que o pai não queria que os filhos estudassem, a fim de ajudá-lo na lavoura (“meu pai arreliaava que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente?”), a narradora expõe a ambivalência de seu discurso, revelando uma tensão entre duas construções sócio-históricas da linguagem: o saber formal baseado na escrita [sua mãe] *versus* a experiência do trabalho braçal em meio campesino de cultura oral [seu pai].

Essa ambivalência social e linguística constitui o hibridismo da fala da narradora de *Nhô Guimarães*, semelhante ao da fala riobaldiana. Vale lembrar que a hibridização discursiva e linguística “é

a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (Bakhtin: 2010, 156).

Outro ponto que chama a atenção para a intertextualidade entre o romance *Nhô Guimarães* e a obra rosiana é a reescritura de frases e enunciados de personagens e narradores do escritor mineiro com leves alterações que criam um elo estilístico entre os dois autores. Essa semelhança ocorre entre os sentidos, mas sua distinção está no modo de escrita, conforme se pode perceber a partir da comparação entre os seguintes excertos: “no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (Rosa: 1967, 217); “as doidices sempre têm uma parte certa. Tem gente doida que sabe render histórias. A gente se compadece, aprende muito com elas. No fundo, ninguém é doido, ou todos são” (Fonseca: 2006, 79). Aqui, acontece novamente uma aproximação entre o romance contemporâneo e *Grande sertão: veredas*, cujos narradores buscam outro ponto de vista ou uma “terceira margem” a partir da qual perspectivar o que se convencionou chamar de loucura.

Segundo Rita Olivieri-Godet,

numa linguagem extremamente inventiva e saborosa, o texto realiza um reaproveitamento lúdico dos dados biográficos do escritor mineiro, faz uso de procedimentos narrativos próprios de sua obra, explora as relações entre experiência e relato. Consegue dessa maneira recriar uma atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa, radicalizando assim o diálogo intertextual na experiência de falar o outro sem ser o outro (2010, 97-8).

Desse modo, o romance *Nhô Guimarães* trabalha com aquilo que Silviano Santiago chamou de “pastiche” (1989, 101) na narrativa pós-moderna brasileira. Segundo a visão do ensaísta e também escritor, o período conhecido como modernismo optou por uma ruptura com o passado e valorizou a ideia da originalidade, mesmo demonstrando, em alguns momentos contraditórios, uma breve restauração da tradição. Por isso, seus artistas trabalharam intensamente com a paródia e a ironia em sua relação com o que veio antes: já “passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (Santiago: 1989, 101).

Deve-se atentar para o fato de que Santiago também é autor de um romance desse tipo. A ficção intitulada *Em liberdade* constrói um relato de memórias, como se fosse Graciliano Ramos quem o tivesse escrito ao sair da prisão. Na verdade, o escritor alagoano havia composto um ainda no presídio, em 1936, publicado postumamente, em 1953, com o título de *Memórias do cárcere*. Ao dar um exemplo da utilização do pastiche na narrativa pós-moderna brasileira, Santiago comenta seu livro e sua experiência:

eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. [...] Tentei, então, inventar o que teria passado na cabeça de Graciliano Ramos, com o estilo de Graciliano,

e fazendo de conta que se trata de um diário íntimo que ele teria escrito quando saiu da prisão. Essa é a melhor definição que posso dar de pastiche que, ao mesmo tempo, é transgressão. [...] Eu de repente estou falando da experiência de uma outra pessoa, não na terceira pessoa e não com meu estilo, mas com o estilo da própria pessoa. Esse seria, a meu ver, um dos traços no pós-moderno, esta capacidade que você tem não de enfrentar Graciliano Ramos através da paródia, mas de definir qual é o autor, qual é o estilo que você deseja suplementar. [...] A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. E uma das formas de transgressão, que utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro (Santiago: 1989, 116-7).

O que Santiago aponta como pastiche na narrativa pós-moderna, e de que ele faz uso, é o que também faz Aleilton Fonseca, que assume o estilo de Guimarães Rosa ao recriar a atmosfera explorada no sertão real por onde o autor mineiro andou. Conforme a citada afirmação de Olivieri-Godet, o romance *Nhô Guimarães* recria a “atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa” (2010, 97-8), buscando explorar elementos do contexto sertanejo que pudessem servir de mote para novas histórias, a exemplo de uma narradora sertaneja ficcionalizando a “fala” dos que não falaram na obra rosiana e a recriação do próprio escritor em seu trabalho de produção literária.

Esse procedimento diminui as distâncias temporais. Segundo Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (1991, 157). Desse modo é que

se pode tentar pensar como Guimarães Rosa imaginou um dos dilemas mais complexos presentes em *Grande sertão: veredas*, a saber, a existência ou não do diabo. Aleilton Fonseca chega a ficcionalizar uma versão da história:

para mim era difícil saber certos significados. Eu ficava muito curiosa, porém calada. Ele, entendendo o caso, se ria com jeitos de bondoso. Pra que tanto explicar, basta ir vendo os aconteceres e seus mistérios. O coração sente aquilo que o corpo não vê. O diabo existe no pensamento do senhor? Isso é coisa que a gente decide se sim, se não, para o próprio pensar, orar e viver. Mas, como entender tudo aquilo que se conta sobre um incerto Semeão, dessas vizi-nhanças passadas? Nhô Guimarães concordava. O diabo existe no sertão, dentro da gente mesmo (Fonseca: 2006, 136).

Acentuando-se novamente o diálogo intertextual com o romance de Guimarães Rosa na forma de pastiche, o de Aleilton Fonseca toca numa das questões mais espinhosas da narração de Riobaldo. Contudo, o escritor baiano prefere ir pelas veredas e mostrar um outro lado da história: aquele dos bastidores, de uma confissão sobre o pensamento de Guimarães Rosa feita por uma personagem que teria conhecido Nhô Guimarães. Tudo recriado ficcionalmente, mas utilizando-se cuidadosamente de todas as pistas verossímeis que o escritor e sua obra deixaram para nós.

### **Últimas palavras, por enquanto**

O que o romance de Aleilton Fonseca ficcionaliza é um diálogo possível com o passado, especificamente o sertão ficcional da

obra rosiana, demonstrando uma relação impossível na modernidade e no modernismo, como foi ressaltado por Santiago (1989, 101). As produções atuais de “metaficção historiográfica” que se utilizam do pastiche, ou até da paródia, trazem para a reflexão a própria construção do passado textualizado e da realidade que sempre se situa dentro da linguagem. Os novos textos ficcionais demonstram que não é necessário negar o passado ou romper com a tradição, mas que se pode refleti-lo, questioná-lo e convidá-lo a ser revisto ou revisitado, como aconteceu a Guimarães Rosa e seu sertão ficcional em *Nhô Guimarães*.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações acerca da obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- BOTOSO, Altamir. “A recriação ficcional de escritores no romance histórico brasileiro contemporâneo”. *Linguagem, Educação e Memória*, Batayporã, nº 2, nov. 2012, pp. 1-17.
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo: SENAC, 2003.
- FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães – romance-homenagem a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Da biografia à ficção”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição especial: *Biografias* [Fórum das Letras de Ouro Preto], Belo Horizonte, mai. 2010, pp. 6-8.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

- \_\_\_\_\_. “Paratextos editoriais”. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica da América Latina (1979-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIVIERI-GODET, Rita. “Aleilton Fonseca: o engenho do faz de conta como aprendizagem da vida”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº 49, 2010, pp. 95-101.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Os heróis da literatura”. *Revista Estudos Avançados*, 25(71), 2011, pp. 251-67.
- RIOS, Normeide da Silva. “Nhô Guimarães nas veredas da memória: recordações de uma narradora sertaneja”. *Estação Literária*, v. 8, parte b, pp. 15-23, dez. 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 94-123.