

ARMAS Y LETRAS (NOTAS SOBRE *MENUDENCIA* [*TUTAMÉIA*])^{*}

Danielle Corpas

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

danielle.corpas@terra.com.br

En la prosa creativa del último libro de Guimarães Rosa, *Menudencia* [*Tutaméia*] (1967), aparecen imbricadas consignas de la modernización y sociabilización moldeadas por un pasado esclavista. Este artículo se centra en las narraciones de *Menudencia*, que muestran las relaciones entre, por una parte, anomia y costumbres patriarcales y, por otra, recursos, mentalidad y estética, que aparentemente los confrontan.

Palabras clave: Guimarães Rosa; *Menudencia* [*Tutaméia*]; modernización brasileña.

^{*} Traducción de Karoll Ramírez. Con el título “Notas sobre *Tutaméia*”, fue publicada una versión reducida de este artículo en *Macabéa: revista eletrônica do NETLLI. Guimarães Rosa: linguagem, criação e ruptura* 1, n.º 1 (jun. 2012): 133-144.

ARMAS E LETRAS
(ANOTAÇÕES SOBRE TUTAMÉIA)

Na prosa criativa do último livro de Guimarães Rosa, *Tutaméia* (1967), aparecem imbricadas consignas da modernização e sociabilização moldadas por um passado escravista. Este artigo se centra nas narrações de *Tutaméia*, que mostram as relações entre, por um lado, anomia e costumes patriarcais e, por outro, recursos, mentalidade e estética, que aparentemente os confrontam.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutaméia*; modernização brasileira.

ARMS AND LETTERS
(NOTES ON TRIFLE [TUTAMÉIA])

The catchphrases of modernization and sociabilization, shaped by a history of slavery, are intertwined in the creative prose of Guimarães Rosa's last book, *Trifle* [*Tutaméia*] (1967). The article focuses on the stories that make up this book, which make evident the relations between anomie and patriarchal customs, on the one hand, and resources, mentality, and aesthetics, which apparently oppose the former, on the other.

Keywords: Guimarães Rosa; *Trifle* [*Tutaméia*]; Brazilian modernization.

Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas solo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Primera parte, cap. xxxvii)

Puntería, concuerde usted, es todo un talento, en la idea.

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

ARMAS Y LETRAS, UN TÓPOS clásico al que Cervantes confirió forma moderna con *Don Quijote*, sigue siendo relevante en la ficción de Guimarães Rosa. En *Gran sertón: veredas* (1956), la perspectiva urbana, letrada, partidaria declarada de la ilustración, se imbrica con la costumbre del yagunzo, con el ejercicio violento del mando. Como bien lo señaló Walnice Nogueira Galvão: “Armas y letras” se refiere a los “dos órdenes instrumentales” para los que Riobaldo fue entrenado (2013, 105-121). Por un lado, el manejo de la fuerza bruta, la destreza bélica, la capacidad de matar para no morir, lo que es decisivo en un entorno como el gran sertón, en el cual las instancias legales de regulación de la convivencia son frágiles, impotentes o inexistentes. Por otro lado, el manejo de la fuerza sutil del lenguaje, la astucia con las palabras, que permite al yagunzo letrado elaborar en la narración justificaciones para sus acciones pasadas, incluso las más violentas, las más arbitrarias, las que más contradicen el evidente aprecio por los valores ilustrados.

“Puntería, concuerde usted, es todo un talento, en la idea”, sintetiza Riobaldo en un pasaje en el que intenta explicar su predisposición al “acierto natural” con “cualquier cañón de fuego” (Rosa 2008, 147). La destreza con instrumentos para matar y con las luces

del pensamiento no son polos irreconciliables en el libro de Rosa. El protagonista-narrador, en el pasado y en el presente, se vale de la *fuerza coercitiva*, tanto para lidiar con los sertaneros como para relacionarse con los lectores urbanos, representados en el interlocutor al que la narración, supuestamente oral y hábilmente persuasiva, se dirige. Con malicia de narrador machadiano, el protagonista instiga al otro a asumir su punto de vista, le apuesta a la empatía apaciguadora para obtener un acuerdo, y parece tener éxito: “Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado”, leemos en el último párrafo (533). Como “misionero experto engatusando a los indios” (19), Riobaldo cultiva con tenacidad la amabilidad del otro. Walnice Nogueira Galvão (2013) identificó tres estrategias de las que se vale para ello: el “recurso de alabar la preparación del otro”, la “astucia disimulada del *caboclo* que se hace el que no sabe nada” (113) y la “ostentación de buen narrador” (116).

La primera estrategia es muy explícita en los reiterados elogios a la capacidad del interlocutor “nacido en ciudades, [...] instruido e inteligente” (Rosa 2008, 359), con “suma doctoración” (19). La segunda se manifiesta de manera más evidente en la omisión del hecho de que Diadorim es una mujer, en un acto de disimulo tan justificado como necesario: la verdad es apenas enunciada en el pasaje del relato que corresponde al momento de la revelación, para que aquel que sigue la historia experimente la intensidad de los problemas vividos y no solucionados. En ese caso, la astucia disimulada del *caboclo* viene de la mano con “la ostentación de buen narrador, que es aquel que no se contenta con narrar bien, sino que también teoriza al respecto” (Galvão 2013, 116). Todo el relato de Riobaldo está atravesado por comentarios acerca de las dificultades de reconstituir el pasado en el presente, por reflexiones sobre el trabajo narrativo que son mucho más propias del narrador de la novela moderna que del narrador épico oral, el cual parece la matriz evidente en *Gran sertón: veredas* (un sujeto viejo, sedentario y poseedor de una sabiduría obtenida de experiencias del pasado). Con la máscara de contador de casos, el narrador de Rosa ejerce, para disfrute del lector erudito, el “fetiche del

texto”, erigido como “espacio privilegiado, lugar de la claridad, de la coherencia, de todo aquello a que aspira la razón” (Galvão 2013, 118).

Alabanza a la instrucción, astucia disimulada del *caboclo*, ostentación de buen narrador, todo eso instiga a la amabilidad con la que el sujeto urbano culto, que es el lector de *Gran sertón: veredas*, tiende a reaccionar ante el relato de Riobaldo. Son factores que suavizan la brutalidad de los hechos narrados, forjan un filtro que los torna agradables a la sensibilidad ilustrada, por esa especie de familiaridad con la cual se revisten en la composición literaria. Resulta más fácil comprender las actitudes del héroe yagunzo, admitir el modo controversial de como actuó en el pasado, concebir su trayectoria como una loable travesía rumbo a la ilustración. Salimos de la novela satisfechos con sus victorias, solidarios con sus padecimientos, comprensivos con sus errores, identificados con la buena voluntad de los ideales humanistas que él defiende al contar la historia.¹

El éxito de la actuación de Riobaldo como jefe de una banda de yagunzos es alcanzado, en gran medida, gracias al buen manejo del lenguaje. Son varios los pasajes en los que el discurso persuasivo, habilidad de letrado, se vuelve decisivo en la conducción de los dirigidos y en la negociación con los líderes. Es a través de astutas alocuciones que Riobaldo logra, por ejemplo, atraer a sus filas a los hombres de Pubo, una de las comunidades más pobres que aparecen en la novela de Rosa. Aislada en los confines del sertón, la gente de Pubo se dedicaba exclusivamente a actividades de subsistencia, no contaba con los favores de los hacendados ni estaba acostumbrada

1 En ese sentido, convergen juicios distantes en el tiempo, como los de Antonio Candido y Davi Arrigucci Jr. El primero, en ensayos de 1957 (“O homem dos avessos”) y de 1970 (“Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”), elogia el “esfuerzo conmovedor” de Riobaldo, la “dignidad de la lucidez”, empeñada en descubrir la “lógica de las cosas y de los sentimientos” (2000, 139; 2004, 176). Arrigucci (“O mundo misturado”) también hace una apreciación positiva del punto de llegada en la formación del héroe que, al final del libro, se revela como “un ser humano, ilustrado y reconciliado, en la medida de lo posible” (1994, 29). Son conclusiones que pasan por alto la otra cara de la moneda: cuánto depende de la manipulación y el oscurantismo ajenos a la dignificación conciliatoria del héroe-narrador.

a que se solicitara su mano de obra para labores de agregados, condición más común para los sertaneros pobres; lo que significa, en el caso de los hombres, el pasar, en cualquier momento, de ser vaqueros o agricultores a brazos armados al servicio de disputas territoriales o electorales. Los “catetos” [*catrumanos*] de Pubo que se resisten al llamado para el trabajo bélico, preocupados por los cultivos, las plantaciones, por “el sustento de las personas de obligación”, son convencidos por las promesas del jefe que habla de satisfacer la “codicia” de aquellos desposeídos, “hombres sucios de sus pieles y trabajos” (Rosa 2008, 391).

“Vamos a salir por el mundo, tomando dinero de los que lo tienen y objetos y las ventajas, de toda valía... Y solo vamos a sosegar cuando cada uno esté ya harto, y ya haya recibido unas dos o tres mujeres, mozas desenvueltas, pa el renuevo de su cama o su red...”. Ah, mira tú, oh y ellos: todos, casi todos, en general, luciendo aprobación. Hasta mis hombres. [...] Yo iba a transformar los regímenes de aquellos fueros. Convoqué a todos a las armas. (Rosa 2008, 392-393)

Oportunista, para obtener lo que le parecía provechoso, para administrar la disposición de aquellos hombres, Riobaldo manipuló en su discurso algo que conocía bien desde su niñez al lado de su madre soltera, quien dependía de favores para subsistir: las privaciones materiales a las que los sertaneros pobres están sometidos y los levantamientos que ellas pueden generar. Tiempo atrás, al encontrar por primera vez a los catetos, en la época en que combatía bajo la jefatura de Zé Bebelo, había observado: “Aquellos, hasta en lo trivial, tenían capacidad para un odio tan grueso, de mucho alcance, que no les costaba casi esfuerzo a ninguno de ellos; y eso con los poderes de la pobreza entera y apartada” (Rosa 2008, 342). Riobaldo es capaz de comprender el potencial de violencia, el “odio tan grueso”, que puede crecer en un medio tan pobre. Es capaz de dirigir tal comprensión hacia los fines a los que se dedica cuando se encuentra nuevamente con los catetos, hablando con ellos en términos que les

resultan familiares, que tienen resonancia con la norma sertanera: “tomar”, por la fuerza bruta, “dinero”, “objetos”, “ventajas”, “mujeres”. Convertido en jefe guerrero, sabe dirigir a sus subordinados con competencia, sabe decir lo que los mueve. Al relatar su historia, muchos años después de su éxito con la gente de Pubo, el narrador de *Gran sertón: veredas* se precia tanto de su capacidad de “especular ideas” (15) como de sus condiciones para vencer un “buen tiroteamiento en paz” (27), contando con los brazos de aparceros y agregados.

Al inicio del discurso en el que afirma la superioridad del oficio de las armas sobre el de las letras, Don Quijote presenta un argumento reeditado en *Gran sertón: veredas*: el éxito bélico exige “acciones del entendimiento”, “las armas requieren espíritu, como las letras” (Cervantes 1998, 1: 456-457). En el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, se lee: “Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica”. Algunas de las “nebulosas sofisterías” que concilian las letras y las armas, rechazadas por el narrador-crítico del cuento de Borges (1998, 449), resurgen en la narración del ex-yazungo “contumaz de sagaz” (Rosa 2008, 19). Invirtiendo la perspectiva del Caballero de la Triste Figura, conviene indagar hasta qué punto ciertos procedimientos narrativos adoptados en la novela de Guimarães Rosa funcionan como armas, con fuerza de coacción, en la medida en que engendran, en la composición letrada, una especie de interacción *a fortiori*.

La primera sugerencia de esa hipótesis se encuentra en un fragmento del ensayo “La nueva narrativa” [“A nova narrativa”],² en el cual Antonio Candido comenta la prosa de Rubem Fonseca y João Antônio:

Tal vez este tipo feroz de realismo se realice mejor en el relato en primera persona, que se volvió dominante en la narrativa brasileña actual, en parte, [...] por la probable influencia de Guimarães Rosa.

2 Una versión de este ensayo fue publicada en español con el título “El papel del Brasil en la nueva narrativa”, en el libro *Más allá del boom: literatura y mercado*. Las citas que la autora hace del ensayo de Candido fueron tomadas de esta última versión [N. del T.].

*La brutalidad de la situación se transmite por la brutalidad de su agente (personaje), con el cual se identifica la voz narrativa, que descarta así cualquier interrupción o contraste crítico entre el narrador y la materia narrada. (1984, 184)*³

En un ensayo anterior, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, Candido ya había llamado la atención sobre otro componente del circuito que incluye la situación y el agente, la materia narrada y el narrador: el lector que “se adhiere a la visión” del protagonista-narrador de *Gran sertón: veredas*.

Se trata, en efecto, de ver el mundo a través de una perspectiva de yagunzo, lo que resulta en un mundo visto como mundo-de-yagunzo. [...] Desde una perspectiva estilística, ser yagunzo y ver como yagunzo constituye, por tanto, una especie de pretexto, o de malicia del novelista. Un pretexto para explicar el mundo brutal del sertón a través de la conciencia de los propios agentes de la brutalidad; malicia que establece *un compromiso y casi una complicidad, por la cual el lector se adhiere a la visión del yagunzo*, porque esta ofrece una clave adecuada para entrar en el mundo-sertón. Pero sobre todo porque *a través de la voz del narrador es como si el propio lector estuviera dominando el mundo, de una manera más cabal de la que sería posible según sus hábitos mentales.* (2004, 120-121)⁴

Más recientemente, teniendo en cuenta esa dinámica de recepción que la estructura de *Gran sertón: veredas* provoca —la adhesión del lector a la visión del personaje-narrador—, José Antonio Pasta Jr. señaló que la trayectoria del héroe y el régimen de lectura previsto en la estructura de la novela guardan, por igual, la marca de la “unión contradictoria de formas de relaciones [...] que suponen la independencia o la autonomía del individuo y su dependencia personal directa” (1999,

3 Las cursivas son mías.

4 Las cursivas son mías.

67). La interpretación de Pasta revela, cifrados en la composición de Guimarães Rosa, problemas que radican en una “contradicción de base” en la formación de Brasil, nación que “surge ya en la órbita del capital y como empresa suya, pero que se establece y evoluciona con base en la utilización masiva, prácticamente exclusiva y multisecular del trabajo esclavo” (67): las “infinitas complicaciones que derivan del hecho de que la alteridad, o la autonomía, del otro sea al mismo tiempo reconocida y negada, presupuesta e inconcebible” (67).

En la estructura de *Gran sertón: veredas*, en las estrategias con que la construcción narrativa induce a la complicidad con el narrador-protagonista, parece entrar en vigor un *principio de coacción* análogo al que rige formas de relaciones sociales en las que las sucesivas etapas de modernización no lograron superar el lastre del pasado esclavista, la lógica violenta de la sumisión a la autoridad del que demuestra ser más fuerte, con armas, poder financiero o bienes simbólicos como la cultura letrada.

Cuando se trata de la obra de Guimarães Rosa, incluso un dato trivial como la cronología llama la atención para que se tengan en cuenta los problemas de la modernización a la brasileña. Las fechas de publicación permiten dividir en tres bloques los cinco títulos que el autor dejó terminados: 1) *Sagarana*, lanzado en 1946, revisión de un conjunto de cuentos que había sido considerado listo para competir en un concurso en 1937; 2) *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, publicados en 1956, y 3) *Primeras historias* y *Menudencia*, de 1962 y 1967 respectivamente. Tenemos entonces: 1) un libro de cuentos cuya primera versión se terminó en el año de la implantación del *Estado Novo*, presentado al público poco después de cumplirse quince años de la primera presidencia de Getúlio Vargas; 2) un conjunto de *nouvelles* y una novela cuyo año de publicación coincide con el de la posesión de Juscelino Kubitschek en la presidencia de la República, y 3) un volumen de cuentos (que originalmente salieron en la prensa entre

1961 y 1962) y uno de narraciones cortas (en su mayoría publicadas en la revista *Pulso* entre 1965 y 1967), cuyas apariciones tuvieron lugar en un momento de choque entre distintos proyectos para Brasil, del que salió victorioso el más conservador, consolidado a partir de la dictadura militar implantada entre *Primeras historias* y *Menudencia*.⁵

Tanto en *Sagarana* como en *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, las tramas transcurren entre los últimos años de la Primera República y el inicio de la década de 1930 (cf. Roncari 2004). En el libro de estreno, todo tiene lugar en un mítico sertón, donde el poder de la naturaleza, de lo sobrenatural o de la ética sertanera determina los acontecimientos. En conjunto, las narraciones de *Sagarana*, modeladas entre las décadas de 1930 y 1940, proyectan la imagen de un mundo cuyas tradiciones mantienen la capacidad de perpetuarse mientras absorben influencias externas, representadas de manera muy evidente a través de narradores de procedencia urbana o en la trayectoria de protagonistas que pasan un tiempo en ciudades y regresan al sertón. Ya en la novela de 1956, el gran sertón mítico e indomable, atravesado por el héroe, hace parte del pasado:

Los tiempos fueron, las costumbres cambiaron. Casi que, de legítimo leal, poco sobra, ni no sobra ya nada. Los bandos buenos de valentones repartieron su fin; mucho que fue yagunzo, por ahí pena, pide limosna. Incluso que los vaqueros dudan en venir al comercio vestidos de ropa completa de cuero, les parece que el traje de jubón es feo y cateto. Y hasta el ganado en el gramal va menguando menos bravo,

5 Nótese que en esta lista no se tuvieron en cuenta volúmenes póstumos como *Magma* (libro de poemas premiado por la Academia Brasileña de Letras en 1936, y no publicado hasta 1997) o las compilaciones editadas tras la muerte del autor (*Estas estórias* y *Ave, palavra*, que reúnen escritos en prosa de las décadas de 1930 a 1960, y *Antes das Primeiras estórias*, volumen organizado en 2011, con cuentos publicados en la prensa entre 1929 y 1930). Guimarães Rosa murió mientras preparaba *Estas estórias*, cuyos originales, organizados por Paulo Rónai, incluyen desde “Bicho mau”, escrito en 1937, junto con los textos de *Sagarana* (que integraba el volumen *Contos*, que compitió por el premio Humberto de Campos de 1938), hasta “A estória do Homem do Pinguêlo”, que apareció en la revista *Senhor* 37 (Rio de Janeiro, mar., 1962). (Cf. Pereira 1994, 183-89; Rosa 2001, 10).

más educado: encastado con cebú, se desdice del resto, corralero y criollo. (Rosa 2008, 29)

En *Gran sertón: veredas*, el progreso técnico, los nuevos hábitos, la nueva configuración de la política y de la economía nacional habían hecho que las tradiciones sertaneras cedieran terreno. Hasta los animales son diferentes. En *Sagarana* aún hablaban como en tiempos remotos de *era una vez*. En *Gran sertón: veredas*, afectado por la modernización de la ganadería, el ganado aparece, según el testimonio del exyagunzo, como objeto de racionalización de la producción (“menos bravo, más educado: encastado”). Esto no llega, sin embargo, a confirmar la suposición del narrador de que “ni no sobra ya nada” del viejo mundo-sertón. Ella es rebatida por la propia forma de la novela, que pone en tensa convivencia el apego al mito y el impulso de superarlo, la lógica de la sumisión y la incitación a la autonomía, lo arcaico y lo moderno, la afirmación y el cuestionamiento de un orden de cosas y de lo que se supone que es su contrario.

La tensión permanece en los libros de Rosa de la década de 1960. *Primeras historias* se abre y se cierra con cuentos que tienen como telón de fondo la construcción de Brasilia, ícono de la transición del país agrícola al urbano, una ciudad planeada para imponerse donde parecía improbable, el sertón de Goiás: “la gran ciudad apenas empezaba a hacerse, en un semiyermo, en el altiplano” (1971, 24). En *Menudencia*, los escenarios siguen siendo, en la mayoría de las narraciones, las regiones interiores siempre privilegiadas por Guimarães Rosa: aldeas, villas, pequeñas ciudades, haciendas y pequeños pueblos, campos atravesados por vaqueros, desiertos inhóspitos, riberas; lugares distantes de los grandes centros urbanos, pero transformados por ellos. Los dos conjuntos de relatos de la década del sesenta nos remiten a una etapa de la modernización a la brasileña ya anunciada en la novela publicada en 1956.⁶

6 Sobre el contexto de las acciones en *Sagarana*, *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, véase Roncari (2004); sobre *Gran sertón: veredas*, véase también Galvão (2013); sobre *Primeras historias*, véase Pacheco (2006).

En casi la mitad de los relatos de *Menudencia* no se hace mención a armas, asesinatos o golpizas, frecuentes en *Gran sertón: veredas*, presentes o inminentes en ocho de los nueve cuentos de *Sagarana* (“Sarapalla” es la única excepción). En las tramas, parece no prevalecer más la anomia, antes evidenciada en la truculencia de las agresiones físicas, norma de la convivencia sertanera, controlada por la autoridad privada de los propietarios rurales y sus representantes. En *Menudencia*, legalidad y brutalidad, institucionalidad y violencia, mentalidad moderna y costumbres enraizadas en el patriarcalismo y el pasado esclavista se alían y se conservan de la manera más discreta. La violencia explícita gana un papel mucho menos destacado del que tenía hasta 1956, incluso menor del que tiene en *Primeras historias*.

Una señal de esa transformación se encuentra en las narraciones en las que el típico valentón sertanero termina derrotado, en una situación que invita a la risa. Es verdad que ya existía ese tipo de desenlace en *Sagarana*. En “Cuerpo sellado”, Manuel Fuló, “sujeto menudito, casi niño [...] cara de bobo de hacienda” (Rosa 2007, 322), vence en un combate singular al temible Targino, y se convierte en el nuevo valentón de Lagiña, solo que “manso y decorativo, como mantenimiento de la tradición y para la gloria del pueblo”, que en aquel momento había pasado a contar con destacamento policial (348). Tal situación inusitada —la victoria imprevista del más débil— se repite en “Relato n.º 3” de *Menudencia*, con el pacato Joaoquerque y el “villano Ipanemao, cruel como brasa ardiente, matador de hombres, violador de mujeres, irrefrenable e impune, como la lista de los flagelos” (Rosa 1979, 75). Ya en esa descripción inicial, en la insistencia rimbombante con la que el narrador destaca la ferocidad del mandamás, se nota una ostentación grotesca, un tono excesivo que anticipa lo absurdo de los hechos, la comicidad que resulta del contraste con la tensión que se da en la escena de apertura.

Joaoquerque se encontraba en la agradable y humilde paz doméstica de la casa de Mira, esperando la cena que su novia preparaba. En ese momento, irrumpen gritos, balazos, golpes en la puerta. La pareja reconoce la voz de Ipanemao, y concluye que aquel “señor

de toda la zona” tenía pésimas intenciones para golpear a esa hora a la puerta de una mujer sola, recién viuda. Mira hace huir a Joãoquerque, que se escabulle atónito, por instinto de supervivencia. Poco después, cuando se siente “inmundo de vergüenza”, regresa, se lanza con una fuerza inimaginable y mata a Ipanemao a hachazos. Y el tal Ipanemao, según reproduce el narrador de lo que “cuentan otras lenguas”, ni siquiera había intentado entrar en la casa, apenas bebía y comía enfrente con dos camaradas, “tal vez sin intenciones de arremeter contra Mira” (Rosa 1979, 79). El temido valentón, reducido a un revoltoso en la narración, sucumbe a causa de un posible engaño (el pánico de los novios), lo que intensifica el tono irrisorio con el que la figura otrora imponente y amenazadora en las tramas de Rosa es tratada en este relato. Este tratamiento hace recordar el destino del “famigerado” Damazio de *Primeras historias*, “hombre peligrosísimo” (Rosa 1971, 33) que termina engatusado a punta de palabras, con la artimaña del personaje-narrador letrado que convierte su amenaza de violencia en “tesis para alto reír” (36).⁷

En otro tono, menos contundente, la figura del valentón también es descalificada en “Boca de Vaca”, relato de *Menudencia* acerca de un “fulano” [“grande sujeito”] que llega enfermo a un pequeño pueblo ribereño. Por estar con “el rollo de dinero y el revólver con caño de un palmo” (Rosa 1979, 45), el forastero es bien recibido, es tomado por “hombre de bien y bienes”, hasta que descubren que se trata de “¡un feroz pistolero! ¡Un famoso peligroso! [...], era, apenas, Jerê, amigo de Antônio Dó, hombre de riña” (46). De manera astuta, la gente del pueblo finge desconocer su identidad: “Se asentó, por el momento, que aún más se lo honrase”. Hasta que encuentran la forma de librarse de él: una noche de fiesta, hacen que beba más de la cuenta y lo dejan al otro lado del río, con un caballo, sus pertenencias y provisiones para el viaje. Jeremoavo se va “con la alta tristeza [...]”. Grandes nostalgias eran: la Boca, el río, el lugar, la gente”. Por días

7 Sobre el tratamiento irrisorio de las sin salidas en *Primeras historias*, véase Pacheco (2006, 113-114).

seguidos, “el pueblo, pacífico”, permaneció atrincherado, armado a la espera de una represalia que no se lleva a término (48).

En “Boca de Vaca” también se produce la inversión de posiciones entre el valentón y aquellos que serían, por regla general, sus víctimas. La diferencia en relación con “Relato n.º 3”, “Famigerado” y “Cuerpo sellado” radica en que la desolación del yagunzo al verse sin lugar en la comunidad —“Desterrado, desfamiliarizado”— no invita al lector a la risa, sino a una respetuosa empatía, la misma que, a la par con el temor, experimentan los habitantes del pueblo: “Podía a veces, parecer hombre bueno, serio, íntegro y, a fuerza de serlo, simpático” (Rosa 1979, 47), capaz de conquistar el afecto de la joven Domenha. Sin embargo, la narración deja registrado el escarnio que rodea la figura del valentón en los últimos libros de Rosa: “Los niños sentían, a la vez, miedo y ganas de provocarlo” (47). Una vez terminada la supuesta amenaza, el paso del yagunzo por el pueblo entra en la crónica local bajo la forma de una burla generalizada: “Se rieron, unos de otros, del miedo general al gran extravagante Jereamoavo. Del cual y de Domenha sincera se burlaban. Risa les daba el ido. Y nostalgia” (48). En la última frase del texto queda la marca de la ambigüedad tan característica de Guimarães Rosa: “Risa les daba el ido. Y nostalgia”. Si, por un lado, hay una risa burlona, el ingenio humorístico que descalifica a un sujeto antes temido, por el otro, hay cierto cariño y gratitud hacia el representante de una tradición que valora el honor, hacia el hombre honesto a su modo que, al verse rechazado por aquellos que lo habían acogido bien al principio, “palpó su barba de incontenido brío. No podía desviar el rumbo” (48). Si bien hay un triunfo de la organización civil contra el posible atropello de la fuerza bruta, no deja también de haber cierta nostalgia en relación con los valores patriarcales, con un mundo que parece estar en vías de desaparecer.

En “Boca de Vaca” se asoma ese componente problemático muy significativo en la manera como Guimarães Rosa lidia con la transformación del universo sertanero: cierta positivización mitificadora de valores enraizados en una experiencia social atravesada por diversas formas de violencia, que la modernización no fue capaz de

eliminar. En el último libro de Rosa, se mantiene presente aquello que José Miguel Wisnik, en un ensayo sobre “Famigerado” (*Primeras historias*), llamó “sustrato irreductible y rebelde a las superaciones” (2004, 127) en la formación de Brasil: la conservación de la violencia, el hecho de que “la urbanización *incuba* los fundamentos de la violencia” (150), de que “en un momento de euforia modernizante en Brasil, las ciudades son aún y siempre sertón, y en el mundo ciudadano la inconclusión de la ley, su (no) fundación, permanece ardiendo como interrogante y problema” (150).

En el conjunto de las narraciones de *Menudencia*, los matices de esa sin salida se ven representados en la variedad de formas en que los principios de la racionalidad y de la institucionalidad modernas conviven con la coacción, la fuerza de sumisión, la arbitrariedad considerada arcaica, la costumbre sertanera, la cosa superada. El hecho de que no haya violencia física, ni se aluda, ni se amenace con ella en casi la mitad de los relatos, debe ser tomado con cautela. Cabe preguntar por otras formas, sutiles, en que se hace presente en la composición lo que llamamos *principio de coacción*. Sobre todo, cabe preguntar por las diferentes posiciones adoptadas por los narradores de los relatos y por los artificios que orientan la percepción del lector. Sin embargo, sutilezas de ese orden no serán priorizadas aquí, quedarán para escritos posteriores. Nos vamos a concentrar, por ahora, en el plano de las tramas.

En cuanto a las historias en las que la brutalidad de la anomia y de la costumbre patriarcal se manifiestan más explícitamente —con violencia consumada o no— y se entrelazan con la influencia de la urbanización o de la mentalidad que ya no se orienta solo por la tradición o la mitificación, es posible distinguir por lo menos cuatro tipos de situaciones en *Menudencia*.

1) La costumbre sertanera permanece como la mediadora absoluta de los conflictos. El mando privado de los hacendados y sus

representantes asume el papel policial y/o judicial. Este es el caso de narraciones como “Faraón y las aguas del río”, “Trapacio” [“Intrúgese”] y “Sota y beata”.

En la primera, el retrato de la pareja de patriarcas ya no conserva imponencia, no confiere a los dueños de la Estancia Crispins el aura mítica de los típicos señores de la tierra, incuestionables, respetados como autoridad suprema; aquel poder que el Mayor Consilva toma de Augusto Matraga en *Sagarana*. La pareja de propietarios que trata con un grupo de gitanos en “Faraón...” se presenta decadente desde el comienzo: Siantonia, flemática, sufriendo de hidropesía; Señorazo, en una vejez que no hace justicia a “cien años de eternidad” de la estancia, “tozudo, bajo los ralos cabellos que la edad le preservara” (Rosa 1979, 86). Su falta de ascendencia para el mando (el poder y las propiedades habían sido heredados por la esposa) reitera la descripción que rebaja al personaje. Si bien su decrepitud no llega a ser tan extrema como la demencia de Don Juan-de-Bárrios-Diniz-Robertes (“Tarantón, mi patrón...”, *Primeras historias*), es comparable a la del Mayor Anacleto (“El regreso del marido pródigo”, *Sagarana*).⁸ La vejez no les impide a los tres hacendados aferrarse a la autoridad rural-patriarcal de siglos de antigüedad, cuya vitalidad se sintetiza en la máxima de Señorazo: “labrador era esclavo sin dueño [*senhor*]” (86). Y, vale completar, según esa lógica: el dueño manda.

“Señorazo, el mandador” [*Senhozório mandava*]. Cuando “armada venía la gente de la tierra” (88-89) para cobrar supuestos robos de los gitanos hospedados en su estancia, él apenas levanta la mano, en un veredicto que favorece a los acusados. A cambio de los buenos servicios y gentilezas que había recibido de los forasteros, el buen señor “les brindaba protección”, con sus agregados temporales, manteniendo la tradición del mecanismo del favor. En el desenlace de

8 “El Mayor tuvo su jaqueca y después su mal de próstata. [...] medio destruido, pasaba el tiempo en el cóncavo generoso de la silla de lona, con poco gusto para las expansiones. [...] De la curva de la silla, el Mayor iba hacia adelante de la cómoda del dormitorio y allá se quedaba parado, armando solitarios con la baraja” (Rosa 2007, 144).

la narración, esa decisión que mezcla autoritarismo y benevolencia eleva la figura del hacendado. Los gitanos, que “eran un colorido”, que habían llenado de gracia y vida el paisaje austero de la estancia, ya contaban con la simpatía de la familia propietaria y del narrador (Rosa 1979, 85-90). Salvando a los perseguidos, Señorazo se redime a los ojos del lector, positiviza el orden de las cosas en el mundo del mando. Un efecto semejante ocurre a lo largo del periplo de Don Juan-de-Bárrios-Diniz-Robertes en “Tarantón, mi patrón...”: finalmente, es conmovedor y celebrado el delirante hacendado de *Primeras historias*, reduciéndose el efecto crítico del humor que atraviesa el relato de sus disparates; lo que implica, indirectamente, cierta recuperación enaltecida de su autoritarismo patriarcal.

En “Trapacio” y “Sota y beata”, la validación del orden en el cual la fuerza privada desempeña la función de poder público se deriva de otros factores. Los protagonistas están revestidos de la autoridad de sus patrones para dirigir la conducción de ganado y para *hacer justicia*. Ladislau, en “Trapacio”, recurre al nombre del hacendado —Don Drães— como fórmula ritual para identificar y ajusticiar al asesino de uno de los hombres de la comitiva que lidera. Doriano, representante de don Siqueira-assú, en “Sota y beata”, se vale del mando para, al mismo tiempo, evitar el enfrentamiento entre los vaqueros y resolver la encrucijada amorosa en la que se encontraba. En ambos casos, la decisión por medio de la acción violenta parece justificada. El asesinato perpetrado por Ladislau venga una muerte. Doriano, con “buena maldad”, consigue “moderar tales rebeldías” (Rosa 1979, 226) de “arrieros, tontos tunantes” (224) cuando acierta con la solución para su duda entre “amores contrarios” (225) (Aquina, prostituta, y Bici, “muchacha para ser novia” [226]): ordena que el pendenciero Rulimão lleve “con dinero, lo hasta allí acumulado [*alforrio*]” (228) a Aquina, y que el pacato Seistavado fuera “empuñando su arma contra cualquier intruso que por allí apareciese” (228), a pedir en su nombre la mano de Bici. En ambas narraciones, la fuerza bruta de las armas, utilizada de manera efectiva o como amenaza, es el componente de un desenlace positivo; la acción violenta parece pacificadora, una

especie de etapa de ascesis. Ladislau prosigue rebosante de “vida y viaje, como cuando un toro levanta la cabeza ante el temblor de los prados, así nomás. Tropillaba, apenas. Sabía que nada sabía de sí” (107). Dorianio también sigue “la ruta sutil nada o poco entendida, resuelto insabedor de lo que pasaba. [Teniendo la perfecta certeza]” [*a rota nada ou pouco entendida — nem sabendo o que a acontecer. Tendo a perfeita certeza*] (228).

Es una ascesis mitificada la de estos protagonistas, obtenida por el impulso violento mezclado con la intuición, por la interacción con el paisaje sertanero, por la inmersión no racional en el curso de la vida. “Travesía”, en los términos de Riobaldo (Rosa 2008, 533). El hecho de que la capacidad de decisión de Ladislau y Dorianio esté unida a una especie de saber intuitivo, integrada al curso de los acontecimientos y a la naturaleza, contribuye a naturalizar, dignificar y mitificar la acción violenta, cuyo ejercicio depende de circunstancias de mando bien objetivas, equivalentes a aquellas en las que actúa Francolín (“El burrito pardo”, *Sagarana*).⁹ La violencia aparece en “Trapacio” y en “Sota y beata” como vía ineludible para la afirmación de valores distinguidos (justicia, honradez, responsabilidad).

2) La costumbre sertanera tensiona toda la trama y termina cediendo a un desenlace relativamente pacífico, sin que la violencia física tenga lugar. Eso sucede en “Boca de Vaca” y “Como ataca la boa”.

El segundo es especialmente digno de mención porque el conflicto entre la tradición sertanera y los recursos que provienen de la

9 En el primer cuento de *Sagarana*, un conflicto entre vaqueros durante un viaje con ganado también constituye la trama, y genera tensión en lo narrado. El vocabulario, que evoca un trámite jurídico, indica la función de la organización de la convivencia que desempeña la autoridad del propietario. Consciente de que uno de sus hombres planea matar a otro durante el trayecto, el Mayor Saulo le pide al capataz “cumplir” un “mandado”: evitar el crimen. Lealtad cobrada a la lealtad prometida por el agregado: “Ni aunque muera en nombre de la ley, por su palabra, señor Mayor” (Rosa 2007, 77), responde Francolín, y momentos después se dirige a Silvino, el subalterno sospechoso, “con autoridad”: “Es lo correcto, hombre. Hoy, aquí, yo no soy yo mismo: estoy representando al Señor Mayor...” (81). Las palabras de los personajes escenifican, de un lado, el compromiso entre el derecho representativo moderno y, de otro, las relaciones y valores patriarcales, que permanecen incuestionables.

modernización está representado en la trama, en la oposición entre los dos personajes principales y en el flujo del discurso indirecto libre en que se alterna el foco narrativo, unas veces puesto en Pajão (“ente rudo”, morador de “santas lejanías”, breñas de Sumiquara), y otras veces puesto en Drepes (“terrible el hombre ciudadano”).

Con fines científicos, equipado con una grabadora, un barómetro, una carabina y un revólver, Drepes se aloja en la casa en la que Pajão vive con su familia, contratando, además de un alojamiento completo, los servicios de aquel “ogro” que tan bien “conocía a la inmensa víbora”, a la anaconda, su objeto de estudio. El sertanero se muestra hostil al forastero que llega allí con “el montón de sus malditas cosas”, “horror le inspiraron bultos y canastas, absurdo de cosas, ríos de dinero; vaya uno a saber si entre tanto haber no había también oro” (Rosa 1979, 49). Drepes percibe el peligro y se vale de la ignorancia del otro en relación con su equipamiento para someterlo. Desde las primeras líneas, el texto sugiere que Pajão sería capaz de matar al huésped, bien sea para robarle sus bienes o por puro resentimiento, por tener que atender al “excomulgado”, “inquieto pensador de boberías [*azougado da cabeça*]”, que no entendía “aquel mundo de selva, lo conveniente, lagunas como estas de aguas cenicientas”: “a él uno debía responderle, enseñarle a ver lo que en lo imponderable rige, lo tan no sabido cosas de la naturaleza” (49-50). El ciudadano se salva con una estrategia equivalente a la del letrado que se ve acorralado por el yagunzo en “Famigerado”: engaña al sertanero con una técnica urbana, sumando al dominio del lenguaje verbal la manipulación de una tecnología que la gente de las breñas de Sumiquara entendía aún menos. “Con tono rotundo”, finge que el barómetro es un radio, y que se está comunicando con una “tropa [*um pé-de-exército*]”, informando a “inventados compañeros suyos” el lugar en el que se encuentra y el nombre del posible agresor (52).

Intimidado por la supuesta denuncia previa, Pajão cambia de actitud cuando Drepes mata a tiros a la boa que finalmente aparece: “*Tiene razón, don*”, dice, y concluye la acción del otro sacando el machete (“tan viejo que parecía un arma de bronce”) y desollando la

serpiente al modo sertanero: “*¡Con una boa no hay que tener piedad!*” (1979, 53). Después de eso, el forastero se va, dejando un buen pago a los aldeanos, y recibiendo, en vez de agresión, “vivo adiós” (53). El impulso de violencia del sertanero descrito como tosco es refrenado por la astucia, por la racionalidad técnica de su opositor ciudadano, por otra forma de imponer sumisión.

3) La costumbre sertanera se vuelve irrisoria, como en “Relato n.º 3”.

En buena medida, también es el caso de “Gitaneada” [“Zingaresca”], la última historia de *Menudencia*. En el Rancho-Novo de Zepaz se reúnen personajes y tipos que aparecen en narraciones anteriores: Ladislau (“Trapacio” y “Vida enseñada”), Serafim (“Vida enseñada”), un grupo de gitanos (“Faraón y las aguas del río”), un cura (“Unas formas”), un ciego con su guía enano (“Contraperiplo” [“Antiperipléia”])). En la noche, mientras el dueño de la hacienda duerme “sueño grueso”, los gitanos hacen una fiesta, durante y después de la cual, se arma una tremenda confusión. El cura ebrio, “las muchachas se desnudan”, es robada la cruz del ciego, en la que guardaba su tesoro de limosnas. Y se dice que la mujer del hacendado se acostó con el gitano Va-y-vuelve. Al oír aquello, con su “derecho” de marido, Zepaz entra en la casa “ya zurrando a la mujer” (Rosa 1979, 256). Después, sale para recibir de Ladislau el dinero por haber permitido pernoctar al ganado; había dejado encerrada a su mujer, con la intención de “terminar de golpear” más tarde. Cuando vuelve, sin embargo, las cosas se invierten: “ahora lo sobaba a palazos era la mujer, fiel, por su parte, claro que inversamente” (256). La carnavalización, el “mundo en taña desordenancia” (256) que se instaura en el Rancho-Novo vuelve risible la situación vivida por Zepaz, que intenta en vano mantener la autoridad (violenta) de jefe de familia y propietario de tierras. En palabras del negro Mozart, “siervo lugareño” que da testimonio de lo ocurrido: “*Solo así el pueblo tiene diversión*” (256).

Así como en “Cuerpo sellado” (*Sagarana*), el “mantenimiento de la tradición” (Rosa 2007, 348) no es impedido por los acontecimientos fortuitos que parecen darle ventaja al más débil (ventaja efectiva en el caso de Manuel Fuló o en el caso del negro Mozart, simbólica,

bajo la forma de diversión), en las últimas líneas de “Gitaneada”, que son las últimas palabras de *Menudencia*, los “entuetos del Rancho Novo” no interrumpen la continuidad de la costumbre sertanera, que se propaga con fuerza mítica en un simbólico amanecer: tocando el ganado, el vaquero “Serafim sopla su cuerno – los sonidos estridentes llenáronlo por delante [*o adiante*]” (Rosa 1979, 256).

4) La costumbre sertanera sirve y se alía con la modernización. “Escuadra de albañil” [“Curtamão”], “Esos López” y “¿Eh, yo?” [“Uai, eu?”] son los mejores ejemplos.

En “Escuadra de albañil”, el proyecto de construcción de la casa “más moderna”, “edificio que compró el gobierno, escuela para niños” (Rosa 1979, 54), había sido llevado a cabo gracias a la motivación personal del propietario del terreno y del maestro de obras. Este —narrador— había tomado como una especie de deber de honor la conclusión de la ambiciosa obra —“*levantemos a la endiablada, de cara al Brasil*” (54)—, signo de “*progreso para la zona*” (58). Para erigir aquella extravagante “casa grande”, sin “puertas ni ventanas”, “sencillez fortificada”, “de espaldas al caserío” (57), se vale de la fuerza de las armas (“tiros que eran advertencias [*tiros de aviso-de-amigo*]” (56), “fusil sobre la espalda” [57]), para administrar bien a los portavoces de objeción: “Revólver en el bolsillo, así los recibí y les dije: —‘*¡Que no entre nadie! La casa es de ustedes...*’— por no apartarme de la cortesía” (58).

“Esos López” también está narrado en primera persona, por Flausina, sertanera que, cuando niña, quería llamarse María Miss. Padre y madre de nada le valieron; huérfana “de dinero” [*órfã de dinheiro*] (70), como era, fue doblemente sometida: por la pobreza y por ser mujer. A lo largo de su vida, siempre obligada a ser sumisa (“uno tiene que aprender a ser menudo, manso” [71]), fue esposa o amante de sucesivos hacendados de la poderosa familia López (“si no fuera por Dios, hasta hoy aquí estarían, dueños mandones” [71]). Al tener que aguantar tanto “brutal corporal [*caso corporal*]” que mancillaba su “ilusión del noviazgo” (71), encontró una estrategia para invertir el juego: “aprendí malas mañas [*saquei malinas lábias*]” (71). Fue, de

López en López, acumulando bienes. Para eso, aprendió a “bien leer y escribir” (72), convirtió en beneficio propio el “yugo lento [*gentil sujeição*]” (73) al que parecía condenada. Discretamente, como “muchacha delicada, cautiva” (71), manejó la situación: algunos López se mataron entre sí en disputa de honor por ella; a otro, ella lo envenenó poco a poco, impunemente; consiguió casarse con el más viejo y más rico, ya con los ojos puestos en la herencia. “Y venga para acá el dinero” (72), era su lema. En un momento de la narración, ya “vengada [*desferrada*]”, dispone de “fuertes propiedades” y de un amante más joven (73). De los hijos que tuvo con los López, no quiere saber: “[los] apertreché de dinero para que arriaran ganado lejos de aquí” (74). Quiere tener otros hijos, “modernos y moderados [*acomodados*]”, “gente sensible” (74). Y continúa convencida por lo menos de un valor, claramente enunciado: “el mayor tesoro son ciertas virgindades [*A maior prenda, que há, é ser virgem*]” (70).

El narrador de “¿Eh, yo?” —que también está apegado a valores conservadores— es un preso que relata a su abogado el crimen que cometió y sus motivos. Jimirulino, como Flaúsina de “Esos López”, proviene de “buena laya” (238), es “anónimo en todo [*anónimo de família*]” (239), “obedecía”, fiel escudero del Doctor Mimoso (“Él, desarmado, si no se consideran sus formidables ideas. Yo —con mi prudencia y además y por las dudas mi revólver y el fino puñal” [238]). Admira las cualidades de su patrón (“inteligente, justo y bueno” [238-239]), acompaña las exhortaciones a la paciencia, la pasividad y la confianza en la justicia divina que escucha del médico letrado. Nada de eso es suficiente para que deje de preocuparse por los que desaprobaban la presencia del doctor en la región. Cuando este profiere una frase supuestamente pacificadora (“*Olvídalo. Algún día ellos se las tendrán que ver con algún hombre fiel, valiente... y con recibos pagarán sus cuentas...*” [239]), Jimirulino comprende: “Yo había llegado al punto en el que el puma busca agua... [*Eu estava na água da hora beber onça...*]” (239). Sale de un brinco, y en un párrafo mata a tres. Va a juicio, es condenado, el influyente patrón encuentra un modo de disminuir la pena. Y el empleado continúa queriendo

ser “bueno y justo: mi patrón por modelo y arquetipo, ¡ya me verán trabajar otra vez para el Doctor Mimoso!” (240).

El yagunzo que se refleja en el patrón en “¿Eh, yo?” integra, junto con la huérfana “de dinero” que quería llamarse María Miss y con el “Oficial pedrero [...] peón [forro] [...] ni demasiado ni tan poco” (Rosa 1979, 54), que se empeña en imponerse como arquitecto en “Escuadra de albañil”, una galería de personajes-narradores que es clave para la lectura de *Menudencia*: sujetos de origen pobre cuya trayectoria y discurso simbolizan la asociación entre la conservación del orden social brutal y la modernización que ya cuenta con significativos progresos en el plano de la institucionalidad y de la técnica.

Obras citadas

- Arrigucci Jr., Davi. 1994. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos estudos CEBRAP* 40 (noviembre): 7-29.
- Borges, Jorge Luis. 1998. “Pierre Menard, autor del Quijote”. En *Ficciones*, 444-450. Barcelona: Emecé.
- Candido, Antonio. 1984. “El papel del Brasil en la nueva narrativa”. En *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, 166-187. Buenos Aires: Folios.
- _____. 2000. “O homem dos avessos”. En *Tese e antítese*, 119-139. 4.^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz.
- _____. 2004. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. En *Vários escritos*, 99-124. 4.^a ed. São Paulo: Duas Cidades.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vol. Madrid: Cátedra.
- Galvão, Walnice Nogueira. 2013. *Las formas de lo falso: un estudio sobre la ambigüedad en Gran sertón: veredas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pacheco, Ana Paula. 2006. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias*. São Paulo: Nankin.
- Pasta Jr., José Antonio. 1999. “O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP* 55 (noviembre): 61-70.

- Pereira, Paulo Roberto Dias. 1994. "Bibliografia". En *Ficção completa*, de João Guimarães Rosa, vol. 1, 183-189. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Roncari, Luiz. 2004. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP.
- Rosa, João Guimarães. 1971. *Primeras historias*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1979. *Menudencia*. Buenos Aires: Calicanto.
- _____. 2001. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2007. *Sagarana*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. 2008. *Gran sertón: veredas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Wisnik, José Miguel. 2004. "O famigerado". En *Sem receita: ensaios e canções*, 121-156. São Paulo: Publifolha.