

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**LUCAS MARTINS**

**OS CLÁSSICOS NOS CONTOS DE JOSÉ MONEGAL**

**JAGUARÃO  
2024**

**LUCAS MARTINS**

**OS CLÁSSICOS NOS CONTOS DE JOSÉ MONEGAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol e suas Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon

**JAGUARÃO**  
**2024**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

M379c Martins, Lucas

Os clássicos nos contos de José Monegal / Lucas Martins.  
41 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade  
Federal do Pampa, LETRAS PORTUGUÊS/ESPAÑOL E RESPECTIVAS  
LITERATURAS, 2024.

"Orientação: Carlos Garcia Rizzon".

1. Literatura. 2. Literatura uruguaia. 3. Regionalismo. 4.  
Clássicos. 5. José Monegal. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
Universidade Federal do Pampa

**LUCAS MARTINS**

**OS CLÁSSICOS NOS CONTOS DE JOSÉ MONEGAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português, Espanhol e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 25/07/2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon  
Orientador  
UNIPAMPA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Geice Peres Nunes  
UNIPAMPA

Prof.<sup>a</sup> Ms.<sup>a</sup> Maria Élia Gonçalves Martins  
E.E. Espírito Santo



Assinado eletronicamente por **CARLOS GARCIA RIZZON, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/07/2024, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **GEICE PERES NUNES, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/07/2024, às 09:54, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Maria Elia Gonçalves Martins, Usuário Externo**, em 29/07/2024, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1468984** e o código CRC **5F015254**.

Unipampa – Campus Jaguarão  
Rua Conselheiro Diana, nº 650 - Jaguarão/RS - CEP: 96300-000  
Telefones: [\(53\) 3261-4269](tel:(53)3261-4269), [\(53\) 3240-5450](tel:(53)3240-5450)

A persistência é o caminho do êxito.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer a Deus pois, sem Ele, nada disso estaria acontecendo.

Agradeço ao meu avô, Alcides Martins, que sempre me ajudou e acreditou em mim e que, infelizmente, não está mais aqui em vida para ver esse sonho se concretizando. Mas sei que está lá de cima, contente por mais esta conquista.

Agradeço aos meus irmãos, Kariny Martins Pereira e Abraão Patrick Diniz Aragão Lins, por sempre me incentivar e falar que o melhor caminho para a mudança é a educação, pois ela molda vidas.

Também quero agradecer à minha mãe, Patrícia Diniz Martins, por toda a ajuda e força para trilhar os meus sonhos.

Agradeço a minha tia Livia Martins, por fazer parte deste percurso.

Agradeço aos meus amigos Maria Ingrid de Macedo, Kéven Costa de Lima, Lucas da Silva Arias, Caroline Defim, Isabelly Felipe Marques e Érika da Silva Souza, por toda amizade e companheirismo ao longo da graduação.

Quero agradecer o meu companheiro, Juan Ignacio Velázquez Mier, por toda força e incentivo.

Também quero agradecer ao PET Letras e à professora Geice Peres Nunes, por todo aprendizado e crescimento, tanto na graduação quanto na vida.

E em especial quero agradecer o professor Carlos Garcia Rizzon, por todo percurso na graduação, por me auxiliar e acreditar em mim.

## RESUMO

A produção literária de José Monegal apresenta espaços pampianos e fronteiriços ambientados no período da virada do século XIX para o XX. Os contos “O caso do paisano Aniceto Ortega”, “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz” e “A lâmpada maravilhosa”, que serão analisados neste trabalho, possuem traços em comum, como referências a obras clássicas e a presença do ato de leitura. Para interpretar essas obras, portanto, trabalharemos com os conceitos de regionalismo e de obra clássica, buscando identificar elementos que darão aporte para significar essas narrativas em perspectiva de uma universalidade. Para tanto, entre outros autores, abordaremos considerações de Ítalo Calvino, de Jorge Luis Borges, de Juan Vernet, de Eduardo Rocha e de Pedro Salinas, identificando intertextualidades entre as narrativas de José Monegal e as referências a obras clássicas utilizadas pelo escritor uruguaio.

**Palavras-chave:** Regionalismo. Clássicos. José Monegal.

## RESUMEN

La producción literaria de José Monegal presenta espacios pampeanos y fronterizos ambientados en el período de la virada del siglo XIX para el XX. Los cuentos “El caso del paisano Aniceto Ortega”, “La *Iliada* y el negro Proserpino da Luz” y “La lámpara maravillosa”, que serán analizados en este trabajo, poseen trazos en común, como referencias a obras clásicas y la presencia del acto de lectura. Para interpretar esas obras, por lo tanto, trabajaremos con los conceptos de regionalismo y de obra clásica, buscando identificar elementos que darán aporte para significar esas narrativas en perspectiva de una universalidad. Para tanto, entre otros autores, abordaremos consideraciones de Ítalo Calvino, de Jorge Luis Borges, de Juan Vernet, de Eduardo Rocha y de Pedro Salinas, identificando intertextualidades entre las narrativas de José Monegal y las referencias a obras clásicas utilizadas por el escritor uruguayo.

Palabras clave: Regionalismo. Clásicos. José Monegal.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. DEFINIÇÃO DE CLÁSSICO</b> .....	14
<b>2. REFERÊNCIAS AOS CLÁSSICOS</b> .....	17
2.1 Sobre <i>As mil e uma noites</i> .....	18
2.2 Sobre <i>Iliada</i> .....	21
2.3 Sobre <i>Dom Quixote</i> .....	23
<b>3. ANÁLISE DOS CONTOS</b> .....	25
3.1 O caso do paisano Aniceto Ortega .....	25
3.2 A <i>Iliada</i> e o negro Proserpino da Luz .....	29
3.3 A lâmpada maravilhosa .....	32
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	36
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	38

## INTRODUÇÃO

O escritor José Monegal – uruguaio nascido no ano de 1892, em Melo, Departamento de Cerro Largo/Uruguai – foi autor de mais de 300 contos publicados em colunas dos jornais *El Deber Cívico*, de sua cidade natal, e *El Día*, de Montevideu. Essa veiculação dos seus textos foi semanal e ininterrupta, desde 1950 até 1968, ano de sua morte. Várias dessas narrativas ainda são inéditas em livros, mas uma grande parte foi editada nas seguintes obras, muitas delas *post mortem*: *12 cuentos* (1963), *Cuentos* (1966), *Nuevos cuentos* (1967), *Cuentos escogidos* (1967), *Cuentos de bichos* (1973), *El tropero macabro y otros cuentos* (1978), *Cuentos de milicos y matreros* (1993), *Cerrazón y otros cuentos* (2007), *La receta del negro Antenor y otros cuentos* (2012) e *Varias historias* (2019). Ele também teve publicados os romances *Nichada* (1938), *Memorias de Juan Pedro Camargo* (1958) e *La tragedia de los Medina* (2024); uma biografia do histórico caudilho do partido Blanco, intitulada *Vida de Aparicio Saravia* (1942), e a história do partido político ao qual era filiado, cujo título é *Esquema de la historia del Partido Nacional* (1959). Na sua produção literária, com frequência, retratou a sua região de origem – o norte uruguaio, fronteira com o Brasil –, ambientando seus contos entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século seguinte. No espaço e no tempo enfocados pelo autor, são construídas tramas em que estão presentes peões de estâncias, contrabandistas e bolicheiros, assim como juizes, milicos e proprietários de terras, entre outras personagens gauchescas que caracterizam a sua literatura em enredos por vezes dramáticos, trágicos, cômicos ou líricos.

Deve-se destacar, portanto, o regionalismo como um conceito importante para a compreensão e a interpretação das suas narrativas, uma vez que o cenário configurado traz elementos não só geográficos e históricos, mas também fronteiriços, telúricos, românticos, humorísticos, violentos e diversos outros aspectos que fazem parte da sua poética pampiana. Junto a isso, muitas vezes o autor trabalhou com referências de obras clássicas da literatura mundial, o que amplia o sentido do regional no estabelecimento de um diálogo do local com o universal. Dessa forma, pertinente será abordar o conceito literário do regionalismo, reconhecido não nas tradicionais limitações e restrições trazidas pela crítica literária da metade do século passado, mas, sim, em perspectivas universalizantes, o que possibilita desdobramentos interpretativos na significação das leituras dos contos de José Monegal.

Para desenvolver esta análise, recorreremos a alguns críticos contemporâneos e suas reflexões, como as que encontramos nos textos “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro” (1994), “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura” (1995),

“Regionalismo(s) e regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras” (2013), todos os três de autoria de Lígia Chiappini; “Regionalismo e crítica: uma relação conturbada”, de Denise Mallmann Vallerius (2010); e o capítulo “Tempos e lugares do regionalismo” (2011) da tese de doutorado do professor Carlos Rizzon.

As ponderações de Chiappini sobre o regionalismo fogem das definições tradicionalmente abordadas pela crítica literária no século XX, pois, nestas, são dadas ênfases a temáticas rurais e descrições de peculiaridades locais na tradução de paisagens, tipos, linguagens e costumes próprios de determinado local. Porém, como destaca a pesquisadora, “[...] essa restrição do conceito não impede que [...] o regionalismo seja excessivamente abrangente, abarcando autores e obras muito diferentes entre si, [...] distribuídos em diferentes momentos da nossa história, do romantismo aos nossos dias.” (CHIAPPINI *in* PIZARRO, 1994, p. 667), ou seja, deslocada da linha cronológica e evolutiva que situa o regionalismo como desmembramento do realismo/naturalismo do final do século XIX, a produção de obras regionalistas pode ser encontrada nas mais variadas épocas e, também, em lugares diversos, já que o “[...] mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, [...] visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região.” (CHIAPPINI, 1995, p. 158). Portanto, mais do que alusões a traços e cores locais, o regionalismo cria representações que aportam simbologias internalizadas aos textos e seus contextos.

A conservadora visão de uma pecha no regionalismo, segundo Denise Mallmann Vallerius (2010), deu-se a partir do programa dos modernistas da década de 1920, vislumbrados na construção de uma literatura nacional homogeneizadora. O desprezo ao regional, nas palavras de Mario de Andrade, se expressava assim: “Regionalismo é mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo [...]. O Regionalismo é uma praga antinacional.” (ANDRADE *apud* CHIAPPINI *in* PIZARRO, 1994, p. 669). Com isso, estabelecia-se uma dicotomia entre o local e o nacional, enquadrando o regional como retrógrado, preso a modelos europeus do realismo/naturalismo, pois descreveria o meio para explicar e determinar o homem e a sociedade. Estaria, assim, ultrapassado para as pretensões vanguardistas na busca de autênticas brasilidades.

No contexto rio-platense, as obras *criollistas* também enfrentaram resistências pela crítica literária do século XX, pois, como já apontamos em outra pesquisa junto com o professor Rizzon, “com a industrialização e o desenvolvimento urbano nas primeiras décadas do século passado, outros padrões surgiram e [...] a produção literária se renovou” (RIZZON *et al.*, 2023,

p. 185), passando a focar o mundo urbano das – já naquele tempo – grandes cidades, como Buenos Aires e Montevideu. Essa nova estética combateu o “realismo melancólico [...] de uma literatura pueblera y rural, rala, chata y amanerada” (MORENO *apud* ROCCA in MONEGAL, 2007, p. 6). Essa seria uma ingênua perspectiva evolutiva que opõe o regional com o urbano, em que este seria um nível mais avançado em relação ao local, pois, como critica Vallerius, essa oposição concebe “[...] a literatura como uma espécie de evolução linear, na qual cabe a cada período superar e ampliar o precedente.” (2010, p. 66).

Nessa concepção, ainda hoje defendida por pensamentos retrógrados, o regionalismo estaria associado a uma subliteratura. Porém, não é essa a definição defendida por reflexões mais atualizadas, uma vez que o caráter do local e do universal não são necessariamente incompatíveis. Para Chiappini e Vallerius, a compreensão do regionalismo não pode ser anacrônica, tendo em vista que ele não é estático e possui capacidade de renovação, assim como a crítica literária também se atualiza. Dessa forma, conforme destaca Chiappini, o regionalismo se recicla sempre no sentido de reação e de compensação, seja, por exemplo, à urbanização e à mecanização do campo de tempos atrás, seja a padrões culturais globalizantes e homogeneizantes dos dias de hoje. Essa posição também é defendida por Rizzon: “o regionalismo [...] permanece presente, revitalizado por contribuições estéticas contemporâneas e, ao mesmo tempo, portador de uma larga tradição cultural.” (2011, p. 25). O mesmo aspecto é focado por Vallerius: “devemos procurar entendê-lo [o regionalismo] [...] como um fenômeno literário dinâmico que se encontra em constante processo de transformação.” (2010, p. 203).

Nessa visão ressaltada pela crítica contemporânea, é possível perceber a noção de espaço presente no regionalismo não por demarcações de territórios, mas por representações imaginárias do local ampliadas por contribuições universalizantes. Assim, referências a obras clássicas presentes nas narrativas de José Monegal podem dialogar com a região que ambienta a sua obra literária para construir intertextualidades que enriquecem a temática gauchesca. Da mesma forma, também fazem ecoar o pampa fronteiriço para além de suas delimitações, possibilitando outras leituras de *O engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes; do épico *Iliada*, de Homero; e de “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, história árabe do anônimo livro *As mil e uma noites*, obras que aqui serão abordadas para analisar “O caso do paisano Aniceto Ortega”, “A lâmpada maravilhosa” e “A Iliada e o negro Proserpino da Luz”<sup>1</sup>, contos de José Monegal. Isso possibilitará conferir que “o regionalismo – como

---

<sup>1</sup> Os títulos dos contos estão apresentados aqui em português porque trabalharemos com as traduções realizadas no projeto “José Monegal em tradução: teoria, prática e crítica”, pesquisa coordenada pelo professor Carlos Rizzon

aponta Léa Masina – transita por uma diversidade de manifestações locais, entre o erudito e o popular, entre a literatura culta e a popular, entre ideologias conservadoras e progressistas, conferindo-lhe mobilidade e complexidade.” (MASINA *in* RIZZON, 2011, p. 26).

Será nessa perspectiva de expansão do entendimento do regional que faremos as análises dos textos de José Monegal. Para isso, primeiramente, procuraremos explorar a definição de clássico, conceito que será relevante para as compreensões intertextuais que serão o foco da nossa análise crítica. Depois, serão destacados aspectos que permitem caracterizar como obras clássicas as referências literárias utilizadas por José Monegal e, no capítulo final, aprofundaremos significações dos contos através de relações intertextuais que proporcionam às narrativas regionalistas desse escritor uruguaio e fronteiriço um caráter universal.

---

e em que participamos como bolsista PET, programa coordenado, na época, pela professora Geice Peres Nunes na Unipampa, campus Jaguarão.

## 1. DEFINIÇÃO DE CLÁSSICO

Não parece difícil reconhecer uma obra que é considerada clássica, mas definir o que seja um clássico talvez não pareça tão simples. Muitos escritores, teóricos e professores já se debruçaram sobre o seu conceito e interrogaram: o que é um livro clássico? Entre os apontamentos sobre esse conceito, é possível encontrar a palestra “O que é um clássico?”, de Thomas Stearns Eliot, título igual ao do ensaio de J. M. Coetzee; o verbete “Clássico” da Enciclopédia Einaudi, escrito por Franco Fortini; o texto “Sobre os clássicos”, de Jorge Luis Borges e, entre tantos outros, o sempre estudado ensaio “Por que ler os clássicos?”, de Ítalo Calvino. Alguns desses textos, junto com artigos críticos de Carolina Araújo e Rinah de Araújo Souto, serão abordados nas nossas considerações.

Para refletir sobre o trabalho com obras clássicas nas escolas, o gramático Marcos Bagno, no seu livro *Preconceito linguístico* (1999), traz do livro *Emília no país da gramática* o seguinte diálogo em que a boneca de pano pergunta a Dona Etimologia:

- Que vem a ser clássicos? - perguntou a menina.
- Os entendidos chamaram clássicos aos escritores antigos, como o Padre Antônio Vieira, Frei Luís de Sousa, o Padre Manuel Bernardes e outros. Para os Carrancas, quem não escreve como eles está errado. Mas isso é curteza de vistas. Esses homens foram bons escritores no seu tempo. Se aparecessem agora seriam os primeiros a mudar ou a adotar a língua de hoje, para serem entendidos. (LOBATO *apud* BAGNO, 1999, p. 32-33).

Nesse pequeno trecho citado da obra de Monteiro Lobato, vários aspectos sobre o conceito de clássico podem ser observados. O nome da personagem que dá a explicação para Emília nos leva a pensar na origem do termo e, com isso, às considerações realizadas pelo escritor e gramático Aulo Gélío no século II quando – tomando como referência a designação do rei romano Sêrvio (578-535 a.C.), que classificava cidadãos de famílias ricas como *classici* e os menos abastados como *infra classici* –, concebeu como *classicus* aquele autor de primeira classe. Ou seja, nessa origem da concepção do termo clássico, temos uma ideia de valor. A resposta de Dona Etimologia também aponta para uma referência ao mundo dos antigos, mas ela mesma contesta a ideia de imutabilidade afirmando uma possibilidade de renovação. Ainda, em um sentido pedagógico, a personagem critica o imutável como referência para o ensino de uma boa escrita.

Após o inserto do termo na crítica literária por Aulo Gélío, ao longo dos séculos a compreensão de clássico foi sendo redefinida. No século XVI, tomava-se como clássico as obras que faziam parte dos currículos escolares, porém, como destaca Carolina Araújo (2007), professora de filosofia na UFRJ, esse atributo propiciava discussões não no sentido do valor, mas, sim, na reivindicação dos autores contemporâneos dessa época de também serem incluídos

no cânone. No século seguinte, a ideia de clássico vincula-se a uma estética do belo, do bom gosto e da perfeição, assim, considera Araújo, “passamos a ter as obras antigas não apenas como referência de estudo, mas como parâmetros modelares a determinar os valores artísticos.” (2007, p. 14). Mais tarde, discutindo o papel das obras antigas, já no período romântico, Georg Wilhelm Friedrich Hegel caracteriza a arte clássica como adequação entre forma e conteúdo. Aprofundando o debate, surgem as considerações sobre estilo, constituindo-se como estilo clássico aquele referente a obras do passado greco-romano; por outro lado, aceitou-se a conformação de obras clássicas de um determinado estilo. Então, a ideia de clássico seria a de um modelo sob dois sentidos: na esfera do tempo linear, consideram-se clássicas as obras de um passado da antiguidade, porém, para cada estilo em particular, também haveria os seus clássicos. Dessa forma, no âmbito do regionalismo, por exemplo, é possível dizer que os contos de João Simões Lopes Neto são clássicos, assim como o poema *Martín Fierro*, do argentino José Hernández, ou o romance *Ismael*, do uruguaio Eduardo Acevedo Díaz, mesmo não estando eles associados ao mundo da antiguidade greco-romana.

Entende-se, dessa forma, que um clássico é aquela obra que se mantém no decorrer dos tempos, havendo a possibilidade, inclusive, de ser revitalizada. Às obras clássicas, portanto, são atribuídas universalidades que se constituem nos diálogos que elas oferecem, seja como modelo a ser imitado ou como referência a recriações.

O caráter do paradigma, por outro lado, não deve ser entendido como uma fixidez, pois, como destaca Rinah de Araújo Souto ao considerar a pergunta “O que é um clássico?”, é importante questionar “quem faz a pergunta, de onde e quando a mesma é proferida.” (2016, p. 20). O que Souto discute é a imposição e difusão de cânones para ressaltar, como Jorge Luis Borges, que

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paraíso* de Milton o la obra de Rabelais. (BORGES, 1989c, p. 773).

Com essa consideração do poeta argentino, Souto conclui:

[...] a leitura e o leitor têm um papel importante na construção do clássico. De modo que não é um autor ou um livro que o determina enquanto tal, mas a relação estabelecida entre a obra, o leitor e as interpretações plurais que aquela recebe com o passar do tempo. (2016, p. 28).

A permanência do destaque da obra clássica, mesmo com o transcurso dos tempos, é um dos aspectos analisados por Ítalo Calvino no seu clássico texto “Por que ler os clássicos”. Nesse ensaio, o escritor italiano aponta que um clássico é uma obra que nunca se esgota porque,

constantemente, possibilita que se aprofundem interpretações, ou, nas suas palavras, “é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (CALVINO, 1993, p. 11). Ou seja, um clássico, por mais que se tenha conhecimento da obra, oferece novas e inesperadas revelações a cada leitura. Além disso, em movimento complementar, os clássicos trazem “consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).” (CALVINO, 1993, p. 11). Com isso, uma primeira leitura de um clássico não deixa de ser também uma releitura carregada de surpresas em relação a imagens já pré-concebidas e que tínhamos inseridas na nossa cultura, pois os clássicos possuem a capacidade de se revelar “novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1993, p. 12). É nesse sentido que “um livro [clássico] se configura como equivalente do universo” (CALVINO, 1993, p. 13). Sendo o clássico um universo, podemos entender que em outros textos – em um conto de José Monegal, por exemplo – é possível encontrar a presença de um clássico, formando, no diálogo dos textos assimilados na leitura, uma biblioteca imaginária. Esse processo foi reconhecido por Jorge Luis Borges ao trazer, no seu conto “La biblioteca de Babel” a indicação de que “El Universo (que otros llaman la Biblioteca) [...]” (BORGES, 1989b, p. 465) é interminável, assim como as leituras dos livros clássicos, que não se esgotam, o que permite que eles reapareçam em intertextualidades em novas produções literárias.

A partir dessas considerações sobre o que seja uma obra clássica, queremos destacar que o escritor José Monegal, leitor de Homero, de Cervantes e de outros autores clássicos, incorporou essas referências a sua produção literária. Nos contos “O caso do paisano Aniceto Ortega”, “A lâmpada maravilhosa” e “A Iliada e o negro Proserpino da Luz”, são pelas leituras ou pelas audições de leituras que suas personagens tomam conhecimento de obras de importância universal, obras que acabam por substanciar os enredos dos próprios contos.

Antes de passarmos à análise dos contos de José Monegal, no próximo capítulo faremos alguns comentários sobre obras clássicas que dialogam com a sua produção, buscando destacar aspectos que serão importantes para a interpretação das narrativas do escritor uruguaio.

## 2 REFERÊNCIAS AOS CLÁSSICOS

Há, em vários contos de José Monegal, referências a obras clássicas. Em alguns deles, existem menções meramente comparativas, como no conto “A brasa nas cinzas”, em que se encontra a seguinte descrição de uma das personagens:

José Perdigón era o dono do negócio. Crioulo, homem gigantesco, de hercúlea força, barbudo e melencólico. Quem o visse a cavalo e não o conhecesse, ao trote pelo caminho do passo – quando fazia alguma escapada ao país vizinho para adquirir o rancho – pensaria que era El Cid revivido e não o manso bolicheiro do Alto de Ayala. (MONEGAL, 1967a, p. 15-16).

Nesse texto, o herói da literatura espanhola funciona apenas como alegoria para descrever o físico imponente de José Perdigón montado a cavalo, mostrando também uma certa coragem, pois, assim como Rodríguez Díaz de Vivar – o valente El Cid Campeador – esse bolicheiro demonstra ousadia nas suas arriscadas travessias da fronteira.

Em outros contos, a caracterização da personagem através de um referente da literatura clássica se explicita apenas na denominação do conto. Em um dos textos do livro *Cuentos de milicos y matreros*, por exemplo, um peão faz uma averiguação sobre roubos que aconteciam em uma estância, o que propicia a que a narrativa se intitule “Sherlock Holmes crioulo”. No conto, a personagem do escritor Arthur Conan Doyle aparece tão somente no título, provocando o leitor a associar as ações do mulato Cirilo Pinheiro ao instinto investigativo do famoso detetive inglês.

Já no conto “O relatório do sargento Zacarías Crespo”, a leitura que o policial protagonista faz da *Iliada* serve de inspiração para que ele escreva o relatório da sua perseguição a um bandido, apontando suas peripécias e desmedidos esforços na intenção de realizar a captura.

Por sua vez, existem alguns outros contos da produção literária de José Monegal em que as referências a obras clássicas aparecem costuradas ao enredo, já que as narrativas se desenvolvem em função de textos da literatura universal que aparecem lidos na voz de personagens dos contos e, com isso, entrelaçam-se na própria trama criada pelo escritor uruguaio.

Por essa razão, apresentaremos aqui algumas considerações sobre *As mil e uma noites*<sup>2</sup>, mais especificamente sobre “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, que é uma das histórias que constam nesse livro de autoria anônima e que aparece no conto “A lâmpada maravilhosa”; sobre *Iliada*, de Homero, obra abarcada no conto “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz” e sobre *O*

---

<sup>2</sup> Na nossa análise, utilizaremos a tradução em espanhol *Las mil y una noches*, de Juan Vernet, por ser uma tradução realizada diretamente do árabe.

*engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha*, livro magistral de Miguel de Cervantes que se insere no conflito presente em “O caso do paisano Aniceto Ortega”.

## 2.1 Sobre *As mil e uma noites*

O caráter universalista da tensão entre a iminente morte e a preservação da vida através da imaginação, presente em *As mil e uma noites*, é um dos aspectos que faz desse livro um clássico da literatura. O escritor Moacyr Scliar descreve a sinopse do drama da protagonista da obra:

Enfurecido pela infidelidade de sua esposa, o rei Shahriyar (ou Schriyar) manda matá-la e, convencido de que todas as mulheres são pérfidas, ordena a seu vizir que lhe traga uma esposa nova a cada noite. Casamentos relâmpagos, porque as coitadas são executadas ao amanhecer. Entra em cena a própria filha do vizir, a astuta Shahrazad ou Scheherazade, que se voluntaria para o matrimônio. É que ela tem um plano: mantém o soberano em suspense com suas histórias, com o que vai adiando sua execução. (SCLIAR, 2005, s/p).

Segundo Scliar, “As histórias de *As mil e uma noites* começaram a ser coletadas por volta do ano 1000.” (2005, s/p). Juan Vernet, que fez uma tradução para a língua espanhola diretamente do árabe na década de 1960, aponta que *As mil e uma noites* foi construída através de várias famílias de manuscritos de lendas com origem em diferentes civilizações: da Índia, da Pérsia, do Egito e de outras províncias muçulmanas. A obra possui, pois, “una evolución plurisecular, de una transmigración de civilización en civilización de una madura, pero a la vez empobrecida, cultura ciudadana de índole perfectamente popular” (VERNET, 1960, p. 21). Ainda conforme Vernet, “este revoltijo está recubierto por una pátina unitaria que ha ido formándose al pasar los cuentos de boca en boca.” (1960, p. 20). A estrutura de uma história moldura, onde várias narrativas internas se encaixam dentro de uma só história exterior, diz Vernet (1960), é da tradição dos relatos indianos, bem como contos com a presença de gênios são da tradição persa. Para o tradutor espanhol, “las páginas más logradas, artística y literariamente” (1960, p. 17) são as que provêm do mundo egípcio-mulçumano.

A primeira tradução do árabe para o Ocidente foi feita pelo escritor francês Jean Antoine Galland com manuscritos do século XIV ou XV. Os primeiros volumes dessa tradução de *As mil e uma noites* apareceram a partir de 1704, porém sua versão final só se completou após a inserção de outras histórias árabes relatadas pelo sacerdote maronita sírio Hanna Diab, que Galland conheceu em 1709. Comenta Jorge Luis Borges que “A ese oscuro asesor – de cuyo nombre no quiero olvidarme, y dicen que es Hanna – debemos ciertos cuentos fundamentales, que el original no conoce: el de Aladino, el de los Cuarenta Ladrones, el del príncipe Ahmed [...]” (BORGES, 1989a, p. 397) e outros contos. A tradução de Galland revelou a obra para o

mundo europeu e, curiosamente, também para o mundo árabe, pois, até então, as histórias de Sherazade, por circularem de forma oral em ambientes populares, não gozavam de prestígio entre os árabes das classes cultas. Ainda no século XVIII, surgiram traduções em muitas outras línguas (italiano, grego, espanhol, português, alemão, inglês, russo, sueco e outras mais), porém todas a partir de *Les mille et une nuits*, de Galland.

Outra tradução francesa diretamente do árabe é a de Joseph-Charles Mardrus, cujos volumes apareceram entre 1899 e 1904. Foi a partir da tradução de Mardrus que se realizou a tradução em língua espanhola mais consagrada, a de Vicente Blasco Ibáñez, publicada entre 1912 e 1916, com o título de *Las mil noches y una noche*. Por sua imensa difusão no mundo hispânico, é possível que tenha sido essa a tradução da leitura de José Monegal. A mesma tradução francesa de Mardrus foi utilizada por Cecília Meireles para publicar a primeira versão brasileira, editada por volta de 1928.

Também diretamente do árabe é a tradução de Richard Francis Burton, lançada entre 1885 e 1888, versão inglesa que serviu para a leitura de Jorge Luis Borges de *As mil e uma noites*. No Brasil, a tradução a partir de manuscritos árabes foi aparecer somente no século XXI, entre 2005 e 2012, realizada pelo professor Mamede Mustafa Jarouche.

As traduções de *As mil e uma noites* realizadas em muitos lugares, em diferentes épocas e nos mais variados idiomas reforçam um caráter inesgotável, além de propiciar desdobramentos que se fazem presentes nas obras de outros autores. Jarouche ressalta, por exemplo, que “Montesquieu claramente se inspira nas *Noites* para escrever as suas célebres *Cartas persas*. *As joias indiscretas*, de Diderot, também são resultado da leitura das *Noites*” (SILVA, 2021, s/p). Esse é um fenômeno que Américo Castro chama de “mudejarismo literário” (in PEÑA MARTÍN, 2017, p. 47), ou seja, a influência da cultura árabe no mundo ocidental. Inclusive, há teóricos que apontam que vários contos de Jorge Luis Borges, como “El Zahir” ou “Abenjacán, el Bokari, muerto en su laberinto” ou “Los dos reyes y los dos laberintos”, por exemplo, poderiam integrar e atualizar novas versões de *As mil e uma noites*.

Curiosamente, conforme mencionado por Borges como fundamentais em citação acima, algumas das narrativas mais populares de *As mil e uma noites* foram agregadas às histórias de Sherazade após a primeira edição da obra. Entre elas está “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, conto em que um gênio aparece para satisfazer os desejos de Aladim, personagem que encontra uma lâmpada mágica e que, de uma hora para outra, vê sua vida mudar, como é possível conferir no fragmento da tradução do espanhol Juan Vernet:

Cogió un poco de arena y empezó a frotar la lámpara. Apenas había dado una pasada cuando apareció un genio de aspecto horripilante, de una estatura tan enorme que parecía un gigante. Le dijo: ¡Di lo que quieres de mí! Soy tu esclavo de quien

tiene en la mano esta lámpara; mas soy el único, pues la lámpara maravillosa que ves en tu mano tiene muchos esclavos. (ALADINO, s. d., p. 1338).

Aladim, que havia matado o seu pai de desgosto por não querer seguir o seu mesmo ofício, encontra um gênio que pode satisfazer todos os seus desejos. Esse ser sobrenatural se apresenta para Aladim como o seu servo. A mudança repentina dentro da obra através de um objeto mediador tem um papel chave no desenvolvimento do enredo. Essa transição repentina dentro da narrativa é chamada na literatura como fantástico, algo que é incomum ao nosso mundo mas que, na história narrada, não chega a produzir inconsistência de verossimilhança, pois faz parte daquela realidade imaginada.

A presença da lâmpada como objeto mediador dentro da obra pode ser caracterizada de diversas formas: “a primeira, por um objeto físico ou místico; a segunda, por entidade sobrenatural e, a terceira, por encantamentos.” (SILVA, 2018, p. 264). No conto “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, aparecem duas das classificações citadas acima: a primeira como sendo o objeto físico e místico, que é a lâmpada mágica encontrada por Aladim; já a segunda aparição seria a entidade sobrenatural, o Gênio que vive dentro do objeto presente na narrativa, intervindo na vida de vários personagens, em especial do protagonista Aladim.

A aparição do Gênio na vida de Aladim se concretiza no momento em que a personagem passa por uma transformação, deixando de ser um menino vadio sem responsabilidade para tornar-se um homem responsável e apaixonado.

Esse ser insólito presente na obra tem o seu nome proveniente do árabe, em termos que apresentam significados variados, mas que permitem serem associados ao contexto da história de “Aladim e a lâmpada maravilhosa”:

La palabra genio proviene del árabe Yinn, derivada de la raíz Yanna que significa cubrir, esconder, hacerse oscuro, ser poseído, enloquecer, excitar y también perturbado, cubierto con un velo. Desde su raíz la palabra Yinn invita a descubrir su significado y, a su vez, a revelar la evolución de los genios.

La palabra Yinn adopta igualmente el sentido de genio, demonio, un ser invisible ni bueno ni malo, que interfiere en la vida de los mortales. Además, está relacionada con Yannah, que significa jardín o paraíso, persona muerta, persona de bendita memoria, Jardín del Edén y, a su vez, remite a Yunnah, que expresa protección, refugio, escudo. Por último, Yanan indica corazón y alma. Así, la palabra genio viene a simbolizar lo oculto y lo inalcanzable, en la cultura árabe. (BENAVIDES; CASCANTE, 2005, p. 153).

A história de “Aladim e a lâmpada maravilhosa” contada por Sherazade como estratégia para escapar da morte obteve êxito, pois a curiosidade sobre o mistério propiciado pela figura do Gênio e seus poderes e mais o desfecho das peripécias de Aladim renderam 77 noites, desde a de número 514 até a 591.

O interesse na história árabe e o desejo de alcançar riqueza através da intervenção de um gênio é o que motiva a trama de “A lâmpada maravilhosa”, de José Monegal, conto que, ambientado no pampa, contribui para disseminar narrativas da cultura médio oriental através de elementos regionais. Assim, por meio das fantasias de Aladim circulando na mente de rústicos peões de estância, o clássico *As mil e uma noites* se renova e incorpora outras formas e possibilidades do seu alcance.

## 2.2 Sobre a *Iliada*

Quando se consulta uma lista de obras literárias clássicas, seja a de Harold Bloom no seu livro *100 escritores mais criativos da história*, ou na página Brasil Escola do site Uol ao apontar os “20 clássicos da literatura mundial”, ou da BBC (British Broadcasting Corporation) no seu levantamento das “100 obras literárias que mudaram o mundo”, por exemplo, a presença da *Iliada* está sempre presente. Essa constância existe porque é consenso de que tanto *Odisseia* quanto *Iliada*, textos atribuídos ao poeta grego Homero, são fundadores da cultura ocidental.

Transmitidos oralmente de geração em geração desde o século VIII a.C., época em que viveu Homero, seus versos começaram a tomar a forma escrita mais tarde. Sobre a “composição dos poemas, há várias possibilidades. Uma delas afirma a fixação dos poemas bem cedo. Para outros, tal fixação não ocorreu antes de 560 a.C., quando [o soberano Tirano] Pisístrato decidiu realizar sua forma fixa” (SILVA, 2007, p. 113), após serem coletados e organizados em Atenas. Porém o estabelecimento de um texto canônico deu-se por volta de 150 a.C., principalmente pela versão de Aristarco. Impressa, a primeira edição só foi aparecer em 1488, quando foi publicada em Milão, na Itália.

O contexto abordado em *Iliada* se refere à Guerra de Tróia, quando uma coalizão de reinos gregos sitiou essa cidade por 10 anos. O motivo da luta foi o desejo dos gregos espartanos em recuperar Helena, que havia sido sequestrada pelo troiano Páris. No entanto, os versos de Homero não têm o propósito de narrar toda a disputa, ou seja, *Iliada* não trata da guerra propriamente, mas, sim, de certos acontecimentos que transcorrem durante o conflito. Inclusive, um dos episódios mais marcantes da mitologia, que foi o presente grego do cavalo de Tróia, nem chega a aparecer no texto de Homero.

Portanto, como aponta a crítica literária, *Iliada* possui um interesse em “acontecimentos humanos dos quais lições éticas podem ser extraídas” (ULIANO, 2019, s./p.). Para a antiguidade grega, os ensinamentos dos seus guerreiros mitológicos eram exemplos para os destinos humanos, pois a glória se alcançaria através de gestos nobres capazes de formar homens honrados. Conforme define Eduardo Rocha, “Homero conseguiu construir um ideal de

nobreza por meio de seus heróis; tanto que se tornaram exemplos vivos e profundos ao ponto de instituírem costumes, gostos e comportamentos para as gerações seguintes” (2021, s/p). Assim, manter a própria honra significava cultivar a liberdade, lutando por aquilo que consideravam sagrado.

Na *Iliada*, os soldados se subordinavam às autoridades e não as abandonavam nem nas piores situações de perigo, pois esse era um ato de nobreza, onde a força e a coragem que empregavam constituíam os seus valores. Esses exemplos infundiam a cada geração da antiga Grécia ideais de honra, pois mantinha-se viva a imagem de uma descendência de guerreiros célebres e mesmo de deuses. Dessa forma, como afirma Rocha, “nunca faltou-lhes [às crianças e adolescentes gregos] inspiração vinda das obras homéricas, nunca faltaram exemplos pelos quais se orientarem.” (ROCHA, 2021, s/p). Esse foi o pensamento que o antigo mundo grego deixou como legado, através dos tempos, para a constituição da cultura ocidental.

Além das questões morais, de honra e de nobreza assimilados dos valores dos antigos gregos e que estão presentes na *Iliada*, a construção da civilização greco-latina também tomou o exemplo da tradição épica para criar uma literatura com importância reconhecida. Foi assim que, na formação da literatura ocidental, no século I a.C. apareceu a *Eneida*, do poeta Virgílio, texto derivado do conflito entre gregos e troianos e que funda a mitologia da ancestralidade romana. É possível afirmar, portanto, que a *Iliada* está entre as obras de maior influência e inspiração não somente na literatura, mas também em outras artes, como o cinema, o teatro e a música. Portanto, como bem define Eduardo Rocha, “Dizer que o poeta cego [Homero] teve mais de mil vidas não é exagero, se lembrarmos do eco distante que cada uma de suas criações projetou no tempo. Foi assim que seus heróis tornaram-se fonte ilimitada de histórias e seus modelos foram tão replicados.” (ROCHA, 2021, s/p).

Na cultura pampiana, esses feitos dos mitológicos gregos também são lembrados. Luiz Olyntho Telles da Silva faz uma instigante comparação ao associar a obra de Homero à Revolução Farroupilha:

Nós, quando lemos Homero, a propósito, sempre muito impressionados com a bravura dos soldados gregos, talvez mais com a de Aquiles e a de Ulisses, que lutaram contra Troia por aguerridos dez anos, em geral não lembramos que muitos gaúchos passaram também a mesma quantidade de anos, de 1835 a 1845, de espada em punho. (SILVA in SCHLEE, 2019, p. 26).

Associação semelhante é o que se encontra no conto “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz”, de José Monegal, onde o escritor uruguaio se utiliza do poema de Homero para acentuar a coragem e a bravura dos gaúchos, tanto nas lidas do campo quanto nas lutas revolucionárias.

### 2.3 Sobre *Dom Quixote de La Mancha*

No ano de 2002, em uma iniciativa do Instituto Nobel, da Noruega, para escolher o melhor romance do mundo de todos os tempos, a obra eleita por um conjunto de mais de 100 escritores foi *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. A reputação de ser considerada a obra mais importante da literatura universal não deixa dúvidas de que é um clássico. Isso não quer dizer que, por esse motivo, esse romance deva ser idolatrado. O seu reconhecimento se dá, antes de tudo, pelos valores que pode oferecer “por su capacidad - como diz o crítico Pedro Salinas - de infundir vida; de suscitar raudales nuevos de vida en cada uno de sus lectores.” (1947, p. 98).

Segundo o mesmo crítico, um grande livro faz com que seus leitores assumam dívidas perante a obra, e, no caso do romance *Dom Quixote*, a dívida está em relação a um novo conceito de literatura proposto por Miguel de Cervantes.

Publicado em duas partes, a primeira em 1605 e a outra dez anos mais tarde, o romance do escritor espanhol apareceu em uma época de alterações sociais, culturais, políticas e religiosas, quando novas concepções levaram a uma mudança de visão de mundo no período da transição do final da Idade Média para a Renascença, pois os dogmas e crenças vigentes naquele tempo já não ofereciam respostas ao homem da Idade Moderna. Nesse contexto, Cervantes criou um mundo fictício capaz de abordar os conflitos e as ambivalências que caracterizam a vida humana não só de sua época, mas de todos os tempos. Nesse sentido, o autor de *Dom Quixote* inaugurou o romance moderno ao romper com as definições literárias e os gêneros até então existentes, criando uma narrativa como “summa” de conhecimentos, o que possibilitou a transcendência de valores humanos. A ideia de “summa” parte de Pedro Salinas, apontando que em *Dom Quixote* estão presentes o cavalheiresco do romance da cavalaria, os amores do romance pastoril, o sentido histórico do romance mourisco e, também, o aspecto social do desvalido, como do romance picaresco. Todas essas questões juntas possibilitam abordar características humanas com maior profundidade.

Abrem-se, com isso, perspectivas de heterogeneidades, como, no caso do clássico de Cervantes, a compreensão de ambiguidades caracterizadas através das personagens de Dom Quixote e de Sancho Pança, quando as definições de certezas já não são seguras. Ou seja, como observa Mario Vargas Llosa, o romance *Dom Quixote de La Mancha* “[...] nos arranca de nossa prisão realista, conduz e guia pelos mundos da fantasia, abre-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dá os instrumentos para explorar e entender os abismos do que é humano” (VARGAS LLOSA in FRÓES; CÁNOVAS, 2013, p. 3). Integram-se, pois, através do cavaleiro andante e do seu fiel escudeiro, valores opostos que

ressaltam conflitos ou, como diz Pedro Salinas, “interpretaciones extremistas de la naturaleza humana” (1947, p. 104). Este crítico espanhol aprofunda o seu pensamento: “Para mí, el personaje de *Don Quijote* no es ni Don Quijote ni Sancho, es Don Quijote más Sancho, o Sancho más Don Quijote. Un personaje dual [...], dos formas de la naturaleza humana.” (1947, p. 104). Além dessa inovação literária através do caráter humano da personagem, a obra de Cervantes traz a inédita condição do próprio Dom Quixote se descobrir como personagem do próprio livro da história de Dom Quixote, quando, em um episódio do Cap. IX da primeira parte do romance, ele passa a fazer a leitura da própria obra onde está inserido. O que Cervantes demonstra, dessa forma, é uma consciência do leitor, que passa a dar sentido e significado ao texto. E não só isso, pois a leitura é feita a partir de uma tradução do árabe, configurando uma abertura a diferentes interpretações e múltiplas possibilidades de visões de mundo, nunca conclusivas, mas em constantes redefinições.

Portanto, *Dom Quixote de La Mancha* é uma obra de leituras inesgotáveis e, por essa natureza, como já afirmado por Ítalo Calvino, a obra de Cervantes é um clássico universal.

### 3 ANÁLISE DOS CONTOS

A presença de obras clássicas na produção literária de José Monegal, como já foi apontado acima, não é infrequente, pois existem diferentes narrativas onde textos como *Dom Quixote de La Mancha*, *As mil e uma noites*, *Iliada*, o *Cantar de Mio Cid*, a *Bíblia Sagrada*, *Sherlock Holmes* e ainda outros aparecem ou apenas citados ou como argumentos na construção das tramas dos contos. Para este trabalho, fizemos a seleção de três dos contos de José Monegal para realizar uma análise, utilizando como critério na seleção deles um aspecto que lhes é comum, apesar da variedade das abordagens que cada conto possui. Esse aspecto compartilhado pelos contos aqui destacados vem a ser a criação de enredos construídos em relação à presença e referência a obras clássicas, tecendo intertextualidades que possibilitam ampliações nas significações dos textos. São eles: “O caso do paisano Aniceto Ortega” e “A lâmpada maravilhosa”, que fazem parte do livro *Cuentos escogidos*, publicado em 1967, e “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz”, do livro *La receta del negro Antenor y otros cuentos*, do ano de 2012.

Apesar da obra de José Monegal vir a público originalmente na língua espanhola, preferimos trazer seus contos traduzidos para o português a partir do projeto *José Monegal em tradução: teoria, prática e crítica*, pesquisa em que, como já informado em nota de rodapé páginas acima, participamos trabalhando nas traduções e na análise da obra desse escritor uruguaio. Assim, observa-se com maior ênfase o caráter amplo da produção de José Monegal, que não se restringe ao local de origem do autor, possibilitando expandir a outras territorialidades os questionamentos, os conflitos e os dramas vivenciados pelas personagens que protagonizam as narrativas ambientadas no pampa fronteiriço.

#### 3.1 O caso do paisano Aniceto Ortega

A falta de um conhecimento escolarizado é o que move o conflito que se desenvolve no conto “O caso do paisano Aniceto Ortega”. Esse tema também já foi explorado por João Guimarães Rosa em “Famigerado”, conto que faz parte do livro *Primeiras Estórias* do escritor brasileiro. Assim como o jagunço Damázio Siqueiras, personagem do conto do escritor mineiro, que não sabe o significado da palavra “famigerado” e, diante disso, procura esclarecimento para saber qual atitude tomará em relação à pessoa que lhe qualificou dessa maneira, também encontramos no conto de José Monegal uma situação similar.

Com o hábito de, em alguns domingos, ir jogar truco e tomar cachaça no bolicho do galego Paredes, o peão Aniceto Ortega estranha que as doses de sua bebida estavam ficando

menores do que costumavam ser. Com isso, faz queixa ao dono do estabelecimento, dizendo que os copos estavam “como formiga tanajura ou como mosca varejeira: pura bunda. E é ansim que, por sorte pa vancê e desgraça pa mim, a canha merma e o preço... nada”<sup>3</sup>. Esse tipo de reação irritadiça do peão só acontecia depois que ele já estava alterado pelo álcool, pois, normalmente, Aniceto Ortega era bastante calmo, “sério, reservado, um pouco retraído” e com uma “paz interior”. Porém tinha consciência que seu caráter possuía um outro lado, que explicava assim: “qualquer dia abro a porta e faço sair o outro Ortega que levo acolherado com o que sou legalmente”. Esse outro Ortega era aquele que “dispois de dez copo se desnorteia”, dizia ele.

A queixa realizada por Aniceto Ortega não foi bem recebida pelo bolicheiro, um sujeito debochado e que se achava mais inteligente do que a sua freguesia, pois, a sua maneira, tinha conhecimentos de certos clássicos da literatura. Então, mostrando a sua arrogância, respondeu ao peão: “Bebe e cala a boca, Rocinante!”.

Sem o domínio para compreender o vocativo desferido pelo galego, Aniceto Ortega ficou intrigado “se aquela palavra que lhe descarregou Paredes era ofensiva ou não”. Naquele momento, em frente a todos que presenciaram a cena, o peão ficou sem reação, mas guardou para si a palavra “Rocinante” para tentar descobrir o seu significado e, se necessário, tomar alguma atitude apropriada.

A busca pela definição de “Rocinante” foi trabalhosa e demandou paciência. Primeiro, Aniceto Ortega falou com o seu patrão, o estancieiro Canosa, que, também sem saber o que era o termo, procurou ajuda com sua esposa, com suas filhas e até com a cozinheira da casa. Foi um seu compadre quem lhe indicou a leitura de *Dom Quixote de La Mancha* para solucionar a dúvida. Foi assim que, durante as noites, a peonada da estância passou a acompanhar a leitura em voz alta que a filha de Canosa começou a fazer da obra de Miguel de Cervantes. Já no primeiro capítulo, pela obra do autor espanhol, ela teria lido:

[Dom Quixote] Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, le pareció que ni el Bicéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque - según se decía él a sí mesmo - no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así procuraba acomodarse, de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba; y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido

---

<sup>3</sup> Como ainda não existe a publicação dos contos traduzidos, nas citações não faremos a indicação da referência.

cuando fue rocín, antes de lo que era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. (CERVANTES, 1984, p. 27).

O significado de “Rocinante” foi logo aprendido por Aniceto Ortega:

Então o tal Rocinante era um matungo fraco e meio estropiado que gineteava um desalmado que apanhava a cada encruzilhada por se fazer de louco pa passar bem? Um carcamano sem vergonha, dono de se meter adonde não é chamado, metido a inventar umas lei que só tinham sentido na sua cabeça de porongo, se fazendo de patrão com um vivente gordo e velhaco, tão sem vergonha como ele, que montava um burro sarnoso que se chamava... como se chamava aquele burro, caramba?

A revelação desse questionamento trouxe também a possibilidade de responder à altura o insulto do bolicheiro Paredes, bastava descobrir o nome do animal montado por Sancho Pança.

Conferindo o texto de Miguel de Cervantes, não se encontra o nome do burro montado pelo escudeiro de Dom Quixote, apenas descrições como: “Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca [...]” (CERVANTES, 1984, p. 64-65) ou “se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento” (CERVANTES, 1984, p. 68). O que, sim, é possível localizar é uma referência à pelagem do animal, que seria de cor ruça ou parda, ou, em espanhol, “rucio”, tal como aparece na fala de Sancho:

[...] mi señor y yo nos metimos entre una espesura, adonde mi señor arrimado a su lanza y yo sobre mi rucio, molidos y cansados de las pasadas refriegas, nos pusimos a dormir como si fuera sobre cuatro colchones de pluma; especialmente yo dormir con tan pesado sueño, que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro lados de la albarda, de manera que me dejó a caballo sobre ella y me sacó debajo de mí al rucio sin que yo lo sintiese. (CERVANTES, 1984, p. 325).

Ou então em passagens como: “Solos quedaron don Quijote y Sancho, y apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio” (CERVANTES, 1984, p. 353). Contudo, José Monegal tomou a liberdade de adotar, no seu conto, um nome para o burro de Sancho Pança, apontando que a característica da pelagem do animal seria a sua denominação, tal como é possível conferir no diálogo de Aniceto Ortega com a filha do patrão:

- Me diz, sinhazinha Clotilde, como se chama o burro do peão assistente de dom Quixote?
  - Pelas dúvidas, Aniceto, vou dar uma repassada no livro. [...]
- Uma hora depois da consulta, Clotilde lhe mandou chamar e aclarou:
- O burro se chamava Ruço.
  - Como disse, menina?
  - Ruço.

Saber o nome do burro foi a arma que Aniceto engatilhou para ir à desforra com o dono do bolicho. Então, voltando ao comércio do galego, esperou a hora propícia para, por fim, depois de dias e dias de angústia, dar o troco àquele que lhe havia chamado de “Rocinante”. Diante de todos que estavam ali, falou direto a Paredes:

-Escuta, pois: se eu pa ti sou um matungo de costela como encordoada de viola, que pa pior montava um velho dado a fazer umas gauchada a ponta de lança, vânce pa mim, gringo língua de sapo, ladrão de bebida com a bruxaria dos copo bundudo, é um burrico sarnento, lerdo e com mataduras no pelo, mal chamado de Ruço, em que viajava o assistente do foragido que le assuntei, um vivente satisfeito e pançudo, tão sem cor nos traseiro como seu patrão, mas menos atrevido e menos sem vergonha que vancê. Isso é o que vim le declarar na frente da mesma clientela que vancê me destratou. E vou voltar a declarar adonde e quando vancê diga. E se me tratar outra vez de bicho, com nome que eu não conheço, le deixo a boca arrebetada, como de forno de tapera.

As cenas trabalhadas por José Monegal no seu conto em que a obra de Miguel de Cervantes aparece como uma referência não se resume apenas aos nomes dos animais montados por Dom Quixote e por Sancho Pança. É possível conferir uma relação mais profunda entre os textos do escritor uruguaio e do autor espanhol, pois ambos se desenvolvem a partir de ambivalências que situam sentidos opostos.

Para o crítico literário Pedro Salinas, na obra de Miguel de Cervantes a dualidade entre as personagens protagonistas, onde impera a realidade em um e a imaginação no outro, não funciona como duas interpretações extremistas, mas, sim, como complementação da natureza humana. Então, se para o crítico espanhol existe uma dualidade do protagonismo da obra *Dom Quixote de La Mancha* através da junção das personagens Dom Quixote e Sancho Pança para revelar um humanismo profundo, também a personagem principal do conto de José Monegal se apresenta de forma dupla, pois, no trabalho, é um sujeito sério e reservado e, nos seus momentos de descanso e gozo no bolicho, após ingerir doses de cachaça, às vezes se transforma em um brigão. Revela-se, assim, um caráter autêntico do ser humano, carregando “lo que tiene de mejor y de peor, de posibilidad, de salvación y de perdición” (SALINAS, 1947, p. 104).

Enquanto *Dom Quixote de La Mancha* apresenta uma oposição entre a loucura e a razão que se manifestam no contraste do imaginário vivido por Dom Quixote e do concreto sentido por Sancho Pança, em “O caso do paisano Aniceto Ortega” é possível encontrar a oposição do mundo rústico e analfabeto com a literatura erudita. Na estância de Canosa e no povoado onde está o bolicho de Paredes, espaços da vivência de Aniceto Ortega, não há um ambiente letrado e instruído, pois, nesses lugares, o que prevalecem são aspectos simplórios e provincianos de convivência cotidiana, mas também brutos, xucros e até agressivos das lidas do trabalho campeiro. Porém a atenção despertada entre todos, patrões e peonada, sobre a obra de Miguel de Cervantes, possibilita a assimilação daquilo que se convencionou chamar de quixotesco, ou seja, a coragem de enfrentar dificuldades, lutar por seus ideais, seguir em frente nos seus propósitos. Assim, é possível perceber que a atitude demonstrada por Aniceto Ortega em ir à desforra com o galego Paredes está diretamente vinculada às convicções de Dom Quixote, já que, como assinala Pedro Salinas,

Don Quijote siempre por los suelos, siempre derrotado, siempre apaleado, nunca es vencido. A fuerza de paciencia; si le vencen hoy, se pone en pie, continúa mañana. De suerte que lo que hace Don Quijote es convertir el fracaso en algo como una etapa, como un escalón hacia el deseado triunfo futuro. (SALINAS, 1947, p. 106).

A paciência ensinada na lição de Dom Quixote não faltou a Aniceto Ortega, que soube buscar uma maneira de responder a provocação que recebeu e aguardar a hora certa para dar o troco. Assim, mesmo seguindo com suas doses de cachaça encurtadas pelo tamanho dos copos de Paredes, consegue se sobrepôr ao galego, pois, se o peão foi comparado a um cavalo matungo, pior acabou para o bolicheiro, que teve que aceitar o apelido de Ruço, ficando identificado como um burro, mesmo se dizendo conhecedor de literatura.

### 3.2 A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz

Em “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz”, seu Teodoro, um senhor tido por professor por usar óculos grossos e por ser calvo, dá aulas aos que vivem em “Toros Negros”, uma estância localizada na fronteira. Porém, “Noventa e oito por cento dos ensinamentos do professor se perdia na indiferença dos moleques, no mal humor das meninas e na dureza mental dos peões”. Mesmo assim, seu Teodoro resolveu e insistiu em fazer a leitura da *Iliada* a todos, nas tardes de outono, na cozinha da estância. Reunidos ali para tomar café e comer tortas fritas, o negro Proserpino da Luz e seus companheiros peões, sem alternativa para escapar do professor devido aos temporais, eram os atentos ouvintes das leituras de seu Teodoro. Afinal, “chovia, o café era superior e as tortas incomparáveis”. Apesar do entretenimento e do interesse no texto de Homero, o que angustiava e aborrecia aos rudes trabalhadores do campo eram as observações e os comentários realizados pelo professor, sempre querendo ressaltar a superioridade dos antigos gregos sobre os homens da estância, uma vez que, para seu Teodoro, “aqui se gabam tanto dos seus saberes, das valentias e demais virtudes”. Portanto, o professor, “ao comentar o desenrolar da prodigiosa obra, se dava a inferiorizar os homens e os feitos do nosso tempo”.

No conto, através da voz do professor Teodoro, José Monegal apresenta algumas passagens da *Iliada*, mas, para isso, utiliza uma estética regionalista, fazendo uso de vocabulário e expressões gauchescas. Comparando esses trechos do texto do escritor uruguaio – apresentado aqui em português pela nossa tradução – com os versos de Homero – na tradução de Frederico Lourenço –, encontramos no conto: “[...] ali estava o rei Agamenon, rodeado de homens valentes. Eles mesmos degolaram e carnearam um touro. Espetaram a carne e puseram no fogo para assar...”; enquanto que na *Iliada* aparece:

matou-lhes um boi Agamêmnon soberano dos homens, um touro de cinco anos, para o Crônida de supremo poder, que prepararam e esfolaram, esquartejando-o em seguida. Cortaram as postas com perícia e puseram-nas em espetos; depois assaram bem a carne e distribuíram as porções. (HOMERO, 2013, p. 211).

Percebe-se que, mesmo referindo-se a ações idênticas, a linguagem dos textos difere. Em um há alusões a “homens valentes” que “degolaram e carnearam um touro” para depois espetar e assar a carne. Dá a entender que é uma forma bem rude, ou, em outras palavras, bem bagual, familiarizada aos gaúchos que vivem no pampa. Já no poema épico, o estilo é mais empolado e solene, já que os homens “prepararam e esfolaram, esquartejando-o [o touro]” e demonstraram perícia para cortar a carne em postas, que foram colocadas em espetos.

Em outra parte do conto, o professor Teodoro lê:

Antíloco foi o primeiro a derrotar um troiano, o Equepolo. Desferiu um golpe certo na crista do peludo casco, tão forte que a dura lança rachou o bronze e a testa. Logo o rei Elefenor, filho de Calcodonte, lhe agarrou pelo pé e o arrastou para deixá-lo fora do alcance dos dardos e para lhe tirar a rica armadura...

Já na *Iliada*, encontramos:

Foi Antíloco o primeiro a matar um homem armado dos Troianos, um valente que combatia na primeira linha: Equepolo, filho de Talísio. Primeiro desferiu-lhe um golpe no elmo com crinas de cavalo e pela testa adentro lhe empurrou a lança; além do osso foi a ponta de bronze e a escuridão cobriu-lhe os olhos: tombou em combate mortal como se desmorona uma muralha. Ao cair agarrou-lhe pelos pés o poderoso Elefenor, filho de Calcodonte, magnânimo comandante dos Abantes, procurando arrastá-lo para longe dos projéteis, para depressa o despir das armas. (HOMERO, 2013. p. 156).

Assim como nos trechos destacados anteriormente, por esses fragmentos também é possível conferir a linguagem regionalista empregada por José Monegal, onde o “golpe certo na crista do peludo casco” contrasta com “desferiu-lhe um golpe no elmo com crinas de cavalo”; ou o “a dura lança rachou o bronze e a testa” se contrapõe a “pela testa adentro lhe empurrou a lança; além do osso foi a ponta de bronze e a escuridão cobriu-lhe os olhos” da epopeia grega.

Em outra passagem da leitura de Teodoro, o professor expressa:

[...] meteram uma flecha em Diomedes, que retrocedeu até o carro e gritou a Estênelo: - Corre, Estênelo, desce do carro e me descra esta maldita flecha. Estênelo pulou na terra e arrancou o dardo. Com ele saiu o sangue, aos borbotões, pulsando contra a malha e a armadura. Então o valente Diomedes invocou Minerva deste modo: - Escutai-me gloriosa filha de Júpiter que leva a égide...

Por outro lado, essa cena aparece na *Iliada* assim:

Foi atingido o melhor dos Aqueus; e não julgo que ele agüente por muito tempo a flecha poderosa, se na verdade me incitou o soberano filho de Zeus, quando partiu da Lícia.

Assim falou, ufanoso; mas ao outro não subjugou a seta veloz, mas recuou e posicionou-se junto dos cavalos e do carro, e dirigiu a palavra a Estênelo, filho de Capaneu: “Levanta-te, valoroso filho de Capaneu, e desce do carro,

para me arrancares do ombro a seta amarga.”

Assim falou; e Estênelo saltou do carro para o chão.  
Em pé, a seu lado, arrancou do ombro a seta veloz.  
Mas através da túnica flexível jaculou o sangue.

Então fez uma prece Diomedes, excelente em auxílio:  
“Escuta, ó Atritona, filha de Zeus detentor da égide!” (HOMERO, 2013, p. 162).

Nessas partes, é de se destacar que, além dos coloquialismos de José Monegal, como “Estênelo pulou na terra” e “saiu o sangue, aos borbotões”, o escritor uruguaio fez uso de denominações mitológicas latinas, tais como Minerva e Júpiter, ao passo que, em Homero, encontramos respectivamente Atritona (filha de Tritão, ou seja, Palas Atena) e Zeus, que são referências gregas<sup>4</sup>. Porém, cabe notar que José Monegal, no lugar de buscar uma forma regionalista, manteve o erudito termo “égide”. Com isso, ressaltou o esnobismo do professor Teodoro, que teve que explicar que uma égide “era um couro de cabra enfeitado com cabeça de Medusa”.

A última citação da *Iliada* que, sob a voz do professor Teodoro, aparece no conto de José Monegal faz referência ao combate entre Diomedes, o filho de Tideu, e Eneias:

[...] mas o filho de Tideu, agarrando uma enorme pedra que dois dos homens atuais não podiam levantar, e que ele manjava facilmente, a lançou contra Eneias, alcançando-o na parte superior da coxa. O herói caiu de joelhos, apoiou a robusta mão no chão e um véu escuro cobriu seus olhos. E ali parecia não ter prevenido a sua desgraça Vênus, sua mãe.

Em a *Iliada*, essa passagem está descrita assim:

Mas o Tidida com a mão  
pegou numa rocha (coisa tremenda!), que nem dois homens  
levantariam, dos mortais de hoje! Sem dificuldade a levantou, só.  
E com ela atingiu Eneias na anca, no local onde a coxa  
se junta à anca, osso a que os homens chamam a “taça”.  
E estilhaçou a “taça”, dilacerando também ambos os tendões.  
A rocha lacerante rasgou-lhe a carne; o herói caiu de joelhos  
e com a mão possante se recostou contra a terra.  
A escuridão da noite veio cobrir-lhe os olhos.  
E agora teria perecido Eneias soberano dos homens,  
se arguta não se tivesse apercebido a filha de Zeus, Afrodite,  
sua mãe. (HOMERO, 2013, p. 167-168).

Própria da forma do poema épico, os versos da *Iliada* exibem uma estética rebuscada, com vocabulário erudito e pomposo. Assim, por exemplo, tem-se uma “rocha lacerante” e a “mão possante” de Eneias. Por outro lado, no conto, Diomedes agarra uma “enorme pedra”, e a “mão robusta” de Eneias não se “recosta contra a terra”, como na tradução de Frederico

---

<sup>4</sup> Em uma versão final da tradução, procuramos utilizar os nomes dos deuses conforme a tradição grega, diferente de José Monegal. Porém, aqui apresentamos, para destacar a forma utilizada no conto em espanhol, as nomenclaturas latinas, pois foram essas as denominações que, durante muito tempo, estiveram canonizadas na cultura ocidental, forma que deve ter sido assimilada pelo autor uruguaio.

Lourenço fez do poema, mas, sim, se “apoiou” no chão. Outra vez, nesses fragmentos dos textos de José Monegal e de Homero, os autores fazem uso de referências diferentes, Vênus um e Afrodite o outro, pois o primeiro utiliza nomes mitológicos de deuses da cultura latina, enquanto que, logicamente, o poeta trabalha com deuses da cultura grega.

Como já foi apontado anteriormente, em a *Iliada* o foco principal não está no desenrolar da guerra entre gregos e troianos, mas, sim, na bravura que demonstra valores éticos e a honra dos combatentes, sejam eles de um lado ou de outro. Ao inserir essa moral das personagens homéricas em “A *Iliada* e negro Proserpino da Luz”, José Monegal contrapõe os feitos dos valentes guerreiros mitológicos às lutas vivenciadas no pampa, seja em revoluções ou em disputas de fronteira, quando peões de estâncias, entregando-se de corpo e alma, travavam combates no campo para defender o partido dos seus caudilhos. Essa história estava registrada na estância “Toros Negros”, onde sua arquitetura de “castelo feudal” documentava um passado de enfrentamentos. Afirmava-se, assim, uma honra que se conquistava com brio e com forças dos próprios punhos, sem necessidade de ajuda divina. Essa formação valente foi o que propiciou a Proserpino da Luz, um peão rude e analfabeto, enfrentar os insultos de seu Teodoro, professor que, nas suas leituras, fazia observações que depreciavam os trabalhadores da estância. No seu modo simples, Proserpino deu o recado para o professor parar com os comentários: “se vancê segue nessa toada que vai, [...] le faço retumbar a argola do rebenque nessa cachola”. Essa ameaça, ou rude “aconselhamento”, teve o propósito de colocar as coisas nos seus lugares, ou seja, por mais deslumbrantes que fossem, as “façanhas dos heróis homéricos” não deixavam para trás os históricos feitos gauchescos, fossem nas guerras ou nas lidas campeiras, ocasiões que exigiam tanta honra, força e valentia quanto aquelas dos mitológicos guerreiros.

### 3.3 A lâmpada maravilhosa

No conto “A lâmpada maravilhosa”, José Monegal incorpora *As mil e uma noites*, mais especificamente “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, na rotina dos peões da estância Ouro Preto. No enredo da narrativa do escritor uruguaio, nos dias de chuvas insistentes, na hora do café de chaleira depois do almoço, os empregados de dom Ladislao da Silva paravam para ouvir as leituras que o capataz Pinheiro fazia das histórias do mundo árabe contadas por Sherazade.

Esses relatos impressionavam os ouvintes, que ficavam entre a dúvida e a crença se realmente aquelas histórias seriam verídicas. Porém, o capataz desfazia qualquer incerteza: “Se não fosse verdade, como é, então, que tudo isso tá no livro? Não tá ali a estampa do Aladim,

tirada de um retrato? Qual escrevedor ia bancar tal coisa mentindo num livro que já tá documentado?”

A afirmação do capataz Pinheiro impõe uma verossimilhança no sentido de uma interpretação deturpada sobre o conceito da mímese. “Tal procedimento - explica Domício Proença Filho em *A linguagem literária* - centraliza, assim, suas atenções no *criador* de literatura e na imitação da natureza, compreendida como *cópia* ou *reprodução*.” (PROENÇA FILHO, 1986, p. 9). Nesse sentido, a compreensão do texto literário se daria através da imitação de uma “realidade verdadeira”. Mas, para Platão, essa “realidade” seria nada mais do que uma “ilusão” da verdade, assim como uma sombra no fundo de uma caverna. Aprofundando a reflexão, o seu discípulo Aristóteles reconhece na mímese uma possível interpretação do real, havendo uma existência imaginária concebida esteticamente, sem a necessidade de uma existência concreta. Considerações da teoria da literatura contemporânea, afirmadas por pensadores como Roland Barthes, por exemplo, apontam a criação literária como um “efeito do real”.

Não é esse o modo de pensar da personagem Ulpiano Larrosa, um dos peões que ouve as leituras do capataz Pinheiro, pois existiriam, na estância Ouro Preto, elementos de sobra que comprovariam a magia do gênio de Aladim. Afinal

O amo era homem poderoso. As carruagens em que viajava, os cavalos que cinchavam - ou os que montava - pareciam umas estampas; a roupa que vestia, aquela grossa corrente do relógio - que podia servir até para tirar água da cacimba - o anel com a pedra que cobria três dedos e que era um sol de tão brilhante, a fivela do cinto, o cabo e a bainha do seu descomunal punhal, as esporas, tudo isso explodindo ouro... Não seria coisa da lâmpada? O amo não esfregaria aquela lâmpada de vez em quando?

O que o peão Ulpiano não se dá conta é de que “tudo é verossímil ou possível na mímese, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível” (COSTA, 2003, p. 54). É isso o que acontece na história contada por Sherazade, onde é pacífico acreditar no poder do gênio para realizar os pedidos de Aladim, pois, em “Aladim e a lâmpada maravilhosa” existe uma verossimilhança interna da narrativa que permite ao jovem filho do alfaiate esfregar uma lâmpada de onde surge o gênio:

[...] empezó a frotar la lámpara. Apenas había dado una pasada cuando apareció un genio de aspecto horripilante, de una estatura tan enorme que parecía un gigante. Le dijo: “Di lo que quieres de mí! Soy tu esclavo; soy el esclavo de quien tiene en la mano esta lámpara [...]” (ALADINO, 2013, p. 1338).

Com esse poder, Aladim se transforma de um menino irresponsável, desajustado e pobre em um rapaz cuidadoso de sua mãe viúva e com posses suficientes para pretender o casamento com uma princesa.

O desejo de possuir uma fortuna é o que move Ulpiano Larrosa a acreditar que todos os bens do seu patrão derivariam de uma lâmpada maravilhosa, como a de Aladim, pois

num certo atardecer [...] ao passar na frente de um dos dormitórios da mansão [da estância] - com a janela aberta nesse instante – observou o suntuoso ambiente: cama monumental, lindos cabideiros, poltronas, tapetes, mesas, quadros e adornos. Mas o que o deslumbrou foi algo que estava sobre uma das mesas de cabeceira: uma lâmpada cuja descomedida pança estava pintada por uma áurea filigrana de figuras fantásticas e cuja pantalha era de uma seda de sonhos.

Seu plano, então, foi roubar a lâmpada e fugir com ela para, assim, encontrar um gênio que realizasse os seus pedidos.

Acreditando na fácil conquista de dinheiro, “começou a esfregar a lâmpada suavemente, cuidando aos quatro ventos na espera da aparição do gênio...”. No entanto, na criação do escritor uruguaio, a verossimilhança não é a mesma da história de Sherazade. Desse modo, se em “Aladim e a lâmpada maravilhosa” a magia faz parte de sua estrutura interna, possibilitando que sonhos se realizem a partir do poder de um gênio, no conto de José Monegal essa mesma magia não passa de uma exterioridade, ou seja, ela não se concretiza na trama vivida por Ulpiano, por mais que o peão suasse na tarefa de esfregar a lâmpada roubada: “Tinha iniciado o trabalho acariciando com seu lenço suavemente e terminou esfregando com o xergão da sua montaria. Desesperado, quando já começavam a aparecer estrelas no céu, apelou para os ramos de um espinilho.”.

Mas de onde saiu, então, todo o dinheiro de dom Ladislao? A explicação aparece nas palavras do dono da estância:

- Olha, seu Ulpiano: meu finado pai, lá no seu pago, um belo dia apareceu com a guaiaca forrada de miles de réis, o que no dinheiro crioulo vale uns duzentos conto. Com essa prata começou a cinchar firme, primeiro negociando gado e depois terras, até que chegou adonde chegou, que resultou nas dezesseis quadra de campo que me deixou, coisa que le agradeço muito todos os dia de todos os ano. E eu propriamente, seguindo a mesma trilha, cheguei a vinte quadra.

A lição ensinada pelo patrão poderia ser aprendida pelo peão, pois ele recebeu dinheiro de dom Ladislao para recomeçar a vida longe da estância e conquistar seus sonhos com trabalho, porém isso não aconteceu. O dinheiro fácil, que era o que Ulpiano havia tentado antes com a lâmpada, acabou rápido nas suas mãos, gastando tudo em futilidades, como jogos de azar e bebidas.

A perspicácia de que careceu Ulpiano Larrosa para fazer um bom uso dos recursos que lhe eram concretos, os 400 contos que recebeu de dom Ladislao, também foi o que lhe fez falta para compreender a magia em “Aladim e a lâmpada maravilhosa”.

Ao escutar a leitura do capataz Pinheiro, o peão acreditou na existência de um gênio que vivia dentro de uma lâmpada e que seria escravo daquele que esfregasse esse objeto. Sonhou e

teve a certeza de que, sendo dono da lâmpada, poderia ser rico. Por outro lado, quando teve dinheiro na mão, não teve a capacidade de organizar um trabalho, realizar tarefas que lhe possibilitassem ter uma renda estável e adquirir bens que lhe dessem a oportunidade de ter um sustento vitalício.

Ou seja, o texto literário criou na mente de Ulpiano o raciocínio para uma explicação da riqueza, como a do seu patrão; enquanto que o dinheiro que recebeu fez com que vivesse um sonho, imaginando que poderia ter tudo o que quisesse.

Faltou ao peão a compreensão da abstração de uma realidade imaginária proporcionada pela ficção; por outro lado, acreditando já ser um sujeito de posses, sobrou imaginação na hora em que deveria usar a razão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, como define Ítalo Calvino, uma obra clássica deixa traços (pela linguagem, pelos costumes) nas culturas em que atravessa, é possível compreender que o popular e o erudito se inter-relacionam em uma obra clássica – como o caso de *Dom Quixote*, onde a simplicidade de Sancho Pança e a nobreza de Dom Quixote se complementam; como a origem das histórias orais de *As mil e uma noites* que se inseriram na cultura ocidental para enriquecer a sua literatura; como a questão da honra presente na *Iliada*, valor que se preservava e era respeitado mesmo nos mais exaustivos confrontos entre gregos e troianos –. Desse modo, referências a obras clássicas circulam em espaços provincianos e campeiros com bastante naturalidade em contos de José Monegal, onde há uma ambientação múltipla, configurada pela leitura de obras consagradas para a audição dos mais rudes e analfabetos peões de estância. Assim, em “A *Iliada* e o negro Proserpino da Luz”, o professor Teodoro faz a leitura do poema de Homero aos empregados da estância “Toros Negros”; em “A lâmpada maravilhosa”, a leitura de *As mil e uma noites* é feita pelo capataz Pinheiro; e em “O caso do paisano Aniceto Ortega”, a sinhazinha Clotilde, filha do estancieiro dom Ladislao, lê para o peão Ortega e seus companheiros o romance *Dom Quixote de La Mancha*. Esse exercício de leitura remete às observações de Roger Chartier ao apontar que, conforme indicam pesquisadoras da Universidade Federal do Espírito Santo, “nos séculos XVI e XVII a leitura realizada não consistia uma prática individual” e que “a leitura em voz alta era uma prática muito frequente” (FERREIRA et al., 2013, p. 7).

O processo de assimilação das obras pelos peões, personagens dos diferentes contos, é estabelecido através de um diálogo entre suas experiências de vida e conhecimento de mundo com os enredos das histórias por eles escutadas. Porém, como adverte Rildo Cosson, a leitura (ou audição de leituras) é “um processo de produção de sentidos que envolve quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto” (COSSON, 2014, p. 36).

Esse último elemento, o contexto, é o que provoca novas significações para as obras clássicas nos contos de José Monegal, já que a leitura de uma obra se faz diferente em tempos e lugares diversos. É desse modo que “Ruço” e “Rocinante” deixam de ser somente os animais que transportam Sancho Pança e Dom Quixote para configurarem um duelo de bolicho; também é desse modo que as valentias e brutalidades entre gregos e troianos passam a ser triviais diante do cotidiano vivido pelos peões nos campos do pampa; e, por fim, é desse modo que uma lâmpada cria uma expectativa de riqueza, mas perde o seu encanto maravilhoso por não favorecer a realização de desejos longe do imaginário mundo médio oriental.

Os contos de José Monegal selecionados para análises neste Trabalho de Conclusão de Curso, além da referência a obras clássicas, possuem de forma explícita o exercício da leitura, contrastando com o rústico ambiente de personagens analfabetas. A prática da leitura – ou audição de leituras – presente nos contos remete às próprias obras clássicas inseridas nos enredos dessas narrativas do escritor uruguaio, pois o poema épico *Iliada* já era conhecido entre os antigos gregos através de transmissões orais antes mesmo do seu registro em papiros; o conto “A lâmpada maravilhosa” foi uma das histórias contadas por Sherazade ao rei Schahryar e que, antes de fazer parte de *As mil e uma noites*, também era relatado oralmente em comunidades orientais; e as aventuras de Dom Quixote se originaram a partir das leituras que o protagonista do romance de Miguel de Cervantes fez de obras de cavalaria. Ou seja, as análises aqui apresentadas partem de nossa leitura de contos de José Monegal, autor que criou narrativas a partir de suas leituras de obras clássicas que, por sua vez, também se originam em leituras (como *Dom Quixote de La Mancha*) ou de histórias contadas oralmente (como o poema *Iliada* e os contos de *As mil e uma noites*). Portanto, são leituras de leituras de leituras...

O diálogo estabelecido entre as narrativas de José Monegal e as obras clássicas possibilita conferir aos textos regionalistas o alcance de uma universalidade, onde os conflitos do escabreado Aniceto Ortega, a fúria de Proserpino da Luz e a ilusão de Ulpiano Larrosa definem sentimentos e percepções que não se restringem aos limites locais, mas que, cotejados a histórias da literatura universal, apontam para uma pluralidade de significações.

## REFERÊNCIAS

ALADINO y la lámpara maravillosa. *In: LAS MIL y una noches*. Tradução de Juan Vernet. Editor digital Yorik, 2013. p. 1321-1393.

ARAÚJO, Carolina. O clássico como problema. *Revista Poiésis* (Universidade Federal Fluminense), Rio de Janeiro, n. 11, p. 11-24. nov. 2008.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. O que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BARBOSA, Daniela. 100 obras literárias que mudaram o mundo, segundo a BBC. *Revista Exame*. São Paulo, jun. 2018. Disponível em: <https://exame.com/casual/100-obras-literarias-que-mudaram-o-mundo-segundo-a-bbc/>. Acessado em: 22 out. 2023.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENAVIDES, Juan Roberto Calderón; CASCANTE, Cristián Marcelo Sánchez. El vientre de la redoma: los genios en *Las mil y una noches*. *Letras*, San José-Costa Rica, n. 38, p. 153-165, jul. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1677>. Acessado em: 18 nov. 2023.

BLOOM, Harold. **Gênio**: os 100 escritores mais criativos da história da literatura. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Los traductores de *Las mil y una noches*. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1: Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1989a. 2v. p. 397-413.

BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de Babel. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1: Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989b. 2v. p. 465-471.

BORGES, Jorge Luis. Sobre los clásicos. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1: Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989c. 2v. p. 772- 773.

BRASIL ESCOLA. 20 clássicos da literatura mundial. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/20-classicos-da-literatura-mundial.htm#:~:text=Os%20cl%C3%A1ssicos%20da%20literatura,al%C3%A9m%20de%20apresentar%20elementos%20autorais>. Acessado em: 19 out. 2023.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. *In: CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha**. Barcelona: Visión Libros, 1984.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. *In: CHARTIER, Roger (Org.) Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Ed. Liberdade, 1996.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. *In*: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura 2. São Paulo: Memorial/Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 665-702.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 15, p. 153-160, 1995.

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo (s) e regionalidade (s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. **Regionalismos– regionalismos: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: Educs**, p. 13-35, 2013.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

FERREIRA, Cláudia da Silva. A história da leitura, das práticas de leitura e da escrita, segundo Roger Chartier. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais**. Natal: ANPUH, 2013. p. 1-10. Disponível em: [https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364418940\\_ARQUIVO\\_HistoriadaLeitura,dasPraticasdeLeituraedaEscrita,segundoRogerCHARTIER.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364418940_ARQUIVO_HistoriadaLeitura,dasPraticasdeLeituraedaEscrita,segundoRogerCHARTIER.pdf). Acessado em: 10 abr. 2024.

FRÓES, Thalita Sasse; CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. Variações do mito do duplo em Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. *In*: Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. **Anais**, v. 3, n.1. MUSSALIM, Fernanda et al. (org.). Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 1-11.

GUIMARÃES ROSA, João. Famigerado. *In*: GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 13-17.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MONEGAL, José. La brasa en la ceniza. *In*: MONEGAL, José. **Nuevos cuentos**. Montevideu: Alfa, 1967a. p. 15-20.

MONEGAL, José. La lámpara maravillosa. *In*: MONEGAL, José. **Cuentos escogidos**. Montevideu: Banda Oriental, 1967b. p. 56-60.

MONEGAL, José. El caso del paisano Aniceto Ortega. *In*: MONEGAL, José. **Cuentos escogidos**. Montevideu: Banda Oriental, 1967b. p. 112-116.

MONEGAL, José. El parte del sargento Zacarías Crespo. *In*: MONEGAL, José. **Cuentos de milicos y matreros**. Montevideu: Banda Oriental, 1993. p. 37-40.

MONEGAL, José. Sherlock Holmes criollo. *In*: MONEGAL, José. **Cuentos de milicos y matreros**. Montevideu: Banda Oriental, 1993. p. 45-48.

MONEGAL, José. La Iliada y el negro Proserpino da Luz. *In*: MONEGAL, José. **La receta del negro Antenor y otros cuentos**. Montevideu: Banda Oriental, 2012. p. 112-116.

MONEGAL, José. A lâmpada maravilhosa. Tradução de Carlos Rizzon, Lucas da Silva Arias, Lucas Martins, Kéven Costa de Lima e Maria Ingrid de Macedo. (mimeo).

MONEGAL, José. O caso do paisano Aniceto Ortega. Tradução de Carlos Rizzon, Lucas da Silva Arias, Lucas Martins, Kéven Costa de Lima e Maria Ingrid de Macedo. (mimeo).

MONEGAL, José. *A Ilíada* e o negro Proserpino da Luz. Tradução de Carlos Rizzon, Lucas da Silva Arias, Lucas Martins, Kéven Costa de Lima e Maria Ingrid de Macedo. (mimeo).

PEÑA MARTÍN, Salvador. La recepción iberoamericana de *Las mil y una noches*. **Estudios de Literatura**, Málaga-Espanha, n. 8, p. 27-61, jun. 2017. Disponível em: <file:///E:/Carlos/Downloads/Dialnet-LaRecepcionIberoamericanaDeLasMilYUnaNoches-6030136.pdf>. Acessado em: 14 nov. 2023.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

REVISTA Exame. 100 obras literárias que mudaram o mundo, segundo a BBC. Disponível em: <https://exame.com/casual/100-obras-literarias-que-mudaram-o-mundo-segundo-a-bbc/>. Acessado: 14 set. 2023.

RIZZON, Carlos. Tempos e lugares do regionalismo. In: RIZZON, Carlos. **Fronteiras da alma de um caudilho assinalado**: histórias e ficções de Antônio de Souza Netto. 2011. 174p. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RIZZON, Carlos et al. Mano a mano com José Monegal. **Revista Gotenberg**, Santa Maria, v. 3, n. 1, p. 184-199, 2023.

ROCCA, Pablo. Prólogo. In: MONEGAL, José. **Cerrazón y otros cuentos**. Montevideu: Banda Oriental, 2007. p. 5-10.

ROCHA, Eduardo. O que há de tão nobre em Homero? **Schola Classica** – Instituto Cultural Hugo de São Vítor, 2021. Disponível em: <https://www.scholaclassica.com/2021/09/16/o-que-ha-de-tao-nobre-em-homero/>. Acessado em: 11 set. 2023.

SALINAS, Pedro. Lo que debemos a Don Quijote. *Revista de la Universidad Nacional*, Bogotá, n. 10, p. 97-109, 1947. Disponível em: [file:///E:/Carlos/Downloads/bcardenas,+14152-41921-1-CE%20\(1\).pdf](file:///E:/Carlos/Downloads/bcardenas,+14152-41921-1-CE%20(1).pdf). Acessado em: 12 set. 2023.

SCLIAR, Moacyr. A antiga arte de contar histórias. **Revista Cult**, São Paulo, n. 89, fev. 2005. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-antiga-arte-de-contar-historias/>. Acessado em: 14 jan. 2024.

SILVA, Carlos Florentino. A história da Ilíada e da educação do homem. **Revista Padê**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 112-122, jul./dez. 2007.

SILVA, Rhuan Felipe Scomação da. O objeto mediador na literatura fantástica. **Revista de Letras Juçara**. Caxias-Maranhão, v. 2, n. 1, p. 263-277, jul. 2018.

SILVA, Luiz-Olyntho Telles da. As mulheres de Gardel. In: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Conte-me um conto, mas que seja lindo e feio como a vida**. Porto Alegre: Ardotempo, 2019. p. 23-47.

SILVA, Luis Marcio. O tradutor do livro *As mil e uma noites*. Entrevistado: Mamede Mustafa Jarouche. **Revista Piparote**. set. 2021. Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/entrevista-com-mamede-mustafa-jarouche-o-tradutor-do-livro-das-mil-e-uma-noites/#:~:text=Mamede%20Mustafa%20Jarouche%20%E2%80%93%20Galland%2C%20como,j%C3%A1%20havia%20retornado%20%C3%A0%20Fran%C3%A7a>. Acessado em: 14 nov. 2023.

SOUTO, Rinah de Araújo. **Como se constrói um clássico? Vozes anoitecidas e Cada homem é uma raça, de Mia Couto**: um estudo de caso numa “literatura emergente”. 2016. 352p. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.

TODOROV, Tzvetan; CASTELLO, Maria Clara Correa. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VALLERIUS, Denise Malmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. In: **Revista Antares**, Caxias do Sul, n. 3, p. 63-80, jan-jun. 2010. In: **Revista Antares**, Caxias do Sul, n. 3, p. 63-80, jan-jun. 2010.

VERNET, Juan. “Las mil y una noches” y su influencia en la novelística medieval española. In: **Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona**, nº 28, Barcelona, 1960. p. 5-25.

ULIANO, André Borges. Sem dúvida alguma... um clássico! Considerações sobre *Iliada* de Homero. **Burke Instituto**, set. 2019. Disponível em: <https://www.burkeinstituto.com/blog/sem-categoria/sem-duvida-alguma-um-classico-consideracoes-sobre-iliada-de-homero/>. Acessado em: 29 out. 2023.