

HOMERO NO GRANDE SERTÃO

ANA LUIZA MARTINS COSTA¹

Fundação Casa de Rui Barbosa/CNPq

*O contato sentimental com a velha Grécia de Minerva e Posêidon abriu-me tão dilatado apetite, que, mal cheguei aqui, precisei de atacar e reler *Iliada* e *Odisséia*, mas linha a linha, anotando, e, principalmente, amando aqueles longos espaços encantados, ouvindo o chocar dos bronzes ou me perdendo a ver aquele mar dos mares, cor de vinho, do qual emergem deuses 'como gaivotas sobre a asa'...*²

Durante a sua estadia em Paris (1948-51), trabalhando na Embaixada brasileira, o escritor e diplomata João Guimarães Rosa viajou duas vezes pela Itália, de férias, no final de 1949 e 1950. É quando regressa da segunda viagem, e ainda sob o impacto da beleza do mar Mediterrâneo e dos templos de Ceres e de Netuno, que ele mergulha numa leitura amorosa da *Iliada* e da *Odisséia*, anotando “linha a linha”. É assim que surge o seu *Caderno Homero*, que contém a cópia de inúmeras passagens dos poemas e alguns breves comentários sobre o herói, a linguagem e a narrativa épica, sobretudo da *Iliada*.

Seis anos depois, morando no Rio de Janeiro, Rosa publica o livro de novelas *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*, que não por acaso incorpora muitas das características da épica homérica registradas em seu *Caderno*.

Penetrar na leitura que Guimarães Rosa faz de Homero, analisando o modo como recria os poemas no mundo do sertão, é o objetivo

¹ Pesquisadora do CNPQ/Bolsa RD na Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.

² ROSA, J. G. Carta a Álvaro Lins. Paris, 16/11/1950 (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1995. Caderno Mais!, p. 7), enviada um mês após o regresso de uma viagem pela Itália – sua “paixão dos 40 anos”, que o levou a sonhar com um posto diplomático em Nápoles, só para poder “aninhar-se” naquele “lugar incomparável que os colonos gregos, deslumbrados e confortados, denominaram Posílopo: *cessação de tristeza...*”. Cf. Carta a Azeredo da Silveira, Paris, 3/9/1950. Consultada no Arquivo Paulo Rónai, Nova Friburgo, RJ.

deste trabalho, nas suas muitas idas e vindas entre o *Caderno Homero*, a *Iliada* e o *Grande sertão*.³

Rosa, ledor de Homero

No Arquivo Guimarães Rosa (AGR), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), o *Caderno Homero* (inédito) integra o “Documento E17” (série “Estudos para a Obra”), que reúne não só as notas de leitura da *Iliada* e da *Odisséia*, mas também das *Fábulas* de La Fontaine, da *Divina Comédia*⁴ e, ainda, uma seção chamada *Artes*, com descrições de quadros contemplados em museus de Paris, durante a sua estadia nesta cidade.⁵

No documento “Dante, Homero, La Fontaine”, a seção dedicada a Homero ocupa quase a metade de suas 75 páginas datilografadas: *Iliada* e *Odisséia* (35 p.); *Fábulas* (7 p.); *Divina Comédia* (20 p.); *Artes* (12 p.). O registro da leitura da *Iliada* ocupa 33 páginas, da *Odisséia*, apenas duas. A *Iliada* está dividida em duas seções: a primeira, intitulada “Iliada” (27 p.), registra passagens de uma tradução inglesa (não identificada); a segunda, “Ilias” (6 p.), de uma tradução alemã (de Scheffer). A seção *Odisséia* utiliza uma tradução inglesa (não identificada).

Na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa (IEB/USP), que só possui uma parte dos livros do escritor, não há nenhuma tradução dos poemas em inglês⁶, nem em português, mas há traduções francesas (de Méderic Dufour e Jeanne Raison, ed. Garnier, 1941; não mencionadas no *Caderno Homero*) e

³ Este trabalho procura reunir, com acréscimos e supressões, dois estudos anteriores: MARTINS COSTA, A. L. Rosa, ledor de Homero (*Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 46-73, dez./fev. 1997-98) e Diadorim belo feroz (In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003. p. 146-64).

⁴ É também com Álvaro Lins que Rosa comenta a leitura de Dante no final de 1949, depois de ter passado uma semana em Florença, durante sua primeira viagem de férias pela Itália: “Tenho estudado Dante, no italiano; com as fartas notas de pé de página, não é difícil, experimente; e vale a pena, se vale!, ali tenho descoberto ou re-descoberto muita coisa. Fora da *Divina Comédia* [...]” (ROSA, J. G. Carta a Álvaro Lins. Paris, dez. 1949. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1995. *Caderno Mais!*, p. 7). É muito provável que a leitura do clássico francês também tenha ocorrido durante a sua estadia em Paris.

⁵ O documento possui uma capa de cartolina, onde Rosa escreveu, à mão, o título *Dante, Homero, La Fontaine*. Mas, no seu interior, a ordem é diversa – *Homero, La Fontaine, Dante* – e também inclui a seção *Artes*. Ainda que registre livros e telas, a maior parte do caderno é dedicada à literatura. Neste trabalho, vou me deter apenas no *Caderno Homero*.

⁶ Na relação de livros da Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa, publicada em *Caos e Cosmos. Leituras de GR* (SPERBER, S. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 178), há duas traduções inglesas (sem o nome do tradutor) que datam, justamente, da mesma época do *Caderno Homero*: *The Odyssey* (Penguin Books, 1948) e *The Iliad* (Penguin Books, 1950). No entanto, tais volumes não constam do catálogo da Biblioteca de Rosa no IEB/USP.

alemãs, que foram adquiridas por Rosa durante a sua estadia em Hamburgo, como Cônsul-Adjunto da Embaixada brasileira na Alemanha (1938-42): uma edição bilíngüe alemão-grego da *Iliada* e da *Odisséia*, traduzida por Voss (Verlag, s.d., 2 v.), datada por Rosa de “Hamburgo, 29/3/1940”; e uma tradução de Scheffer (Leipzig, 1938), que contém uma espécie de epígrafe sobre os poemas, assinada por Rosa, associando a *Iliada* ao fogo e a *Odisséia* à água:

A Iliada é uma pirâmide monolítica, que dá faíscas de fogo, como uma pederneira. A Odisséia é uma rocha cyclópica, que dá dos flancos mil fontes de água viva.
Guimarães Rosa
Hamburgo, 27/VIII/940

É essa tradução da *Iliada* feita por Scheffer que foi utilizada por Rosa na seção “Ilias” do *Caderno Homero*, como veremos em detalhe mais adiante.

Se as traduções alemãs foram adquiridas durante a sua estadia na Alemanha, no entanto, ainda que o *Caderno Homero* não esteja datado, tudo indica que foi elaborado em Paris, entre outubro e novembro de 1950: é o que se depreende daquela carta enviada a Álvaro Lins (16/11/1950), logo após a segunda viagem pela Itália. Além disso, em seu diário em Paris, Rosa fez os seguintes registros: “Leio a *Iliada*” (dia 28/10/50); “Frio. Li a *Iliada*” (1/11/50); e “Começo a *Odisséia*” (dia 3/11/50).⁷

Considerando-se a fabulosa erudição de Guimarães Rosa, que já lia os clássicos na adolescência, só podemos falar em termos de releituras de Homero, ainda que no AGR só exista este caderno de leitura dos poemas. Não só Rosa parece ter relido os poemas na Alemanha (1940), mas também em *Sagarana*, seu primeiro livro publicado (1946), há várias referências à *Odisséia* no conto “Minha gente”, inclusive um personagem, Santana, “ledor de Homero”.⁸

⁷ ROSA, J. G. Diário em Paris. Pasta “E3 (2)-França”, Série Estudos para a Obra, AGR (IEB/USP). Além disso, o *Caderno Homero* integra o “Documento E 17”, datilografado na mesma máquina e no mesmo tipo de papel da seção “Artes”, que registra seis visitas a museus de Paris, três delas datadas de 1950 e 1951.

⁸ A presença de Homero em “Minha Gente” é explicitada pelo próprio Guimarães Rosa em carta a Harriet de Onís (RJ, 28/10/1964), tradutora de *Sagarana* para o inglês: “*Já Circe a venerável, me advertiu*: trata-se de um verso da *Odisséia* de Homero (Homer’s Odyssey, book X (Canto X), linha 54) [...] *Vinde, amigos... Qualquer jogo*. Outra citação da ‘*Odisséia*’: Homer’s Odyssey, book VIII (Canto 8), linhas 133-134” (carta consultada no AGR/IEB/USP).

“*Ilíada*”

A seção “*Ilíada*” (p. 1-27), a maior e mais detalhada, registra passagens de todo o poema, do Canto I ao XXIV, seguindo a ordem de leitura.⁹ Rosa numerou suas anotações (de 1. a 110.) até a página nove (até o Canto IV), abandonando esse sistema no resto do *Caderno*. Para o leitor ter uma idéia do tipo de registro feito pelo escritor, reproduzo, a seguir, as páginas 3 e 4 dessa seção, que se ocupam do Canto II. Note-se como o autor alterna o registro de passagens em inglês e português:

p. 3

22. “*Rumour, the messenger of the Zeus, spread through them like fire, driving them on till all were gathered together*”.
23. “*the earth groaned beneath them*”.
24. “*Pelops, the great charioteer*”.
25. “*Thyestes rich in flocks*”.
26. “*Troia com suas largas ruas...*”
27. *Thersites: o feioso (m%)* - “*Era o mais feio dos homens que tinham vindo a Ilium*”. *He had a game foot and was bandy-legged. (m% = comparar com Goebbels).*
28. “*Odiseus, sacker of cities*”
29. “*from Argos where the horses graze*”.
30. “*Chronos of the crooked ways*”
31. “*the god-like Odysseus*”
32. “*Till every man of you has slept with a Trojan wife (disse Nestor).*
34. “*the beaked ships*”
35. “*Agam., rei dos homens*”
36. “*Ulysses, cujos pensamentos eram iguais aos pensamentos de Zeus*”

⁹ Para acompanhar a leitura de Rosa, localizando as passagens citadas, recorri às traduções de Homero em português, feitas em verso por (1) Manuel ODORICO MENDES (doravante citado como **OM**): *Ilíada* [1874]. Notas do tradutor. Prefácio de Silveira Bueno. São Paulo: Atena, 1956 (Biblioteca Clássica, v. 37); *Ilíada* (sem notas). Prefácio do Pe. Augusto Magne. São Paulo: Jackson, 1957 (Clássicos Jackson, v. 31); *Odisséia* [1928]. Notas do tradutor. Edição, Apresentação, Prefácio e Notas de Antônio Medina Rodrigues; Ensaio introdutório de Haroldo de Campos. São Paulo: EDUSP/Ars Poetica, 1992a; (2) Carlos Alberto NUNES (**CAN**): *Ilíada*. Prefácio do tradutor. Rio de Janeiro: Ediouro, [19—]; *Odisséia*. Prefácio do tradutor. Rio de Janeiro: Ediouro, [19—]; (3) Haroldo de CAMPOS (**HC**): *Ilíada de Homero* (Cantos I a XII). Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Mandarim, 2001. v. 1; *Ilíada de Homero* (Cantos XIII-XXIV). São Paulo: ARX, 2002. v. 2. Em forma narrativa, consultei traduções feitas pelos padres portugueses (1) M. Alves CORREIA. *Ilíada*. Prefácio e Notas do tradutor. Lisboa: Liv. Sá da Costa, 1945. 3 v.; (2) E. Dias PALMEIRA e M. Alves CORREIA. *Odisséia*. Prefácio e Notas dos tradutores. Lisboa: Sá da Costa, 1938 (v. 1) e 1939 (v. 2); (3) Fernando C. de Araújo GOMES (tradução e adaptação): *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19—]; *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19—]; (4) Antônio Pinto de CARVALHO: *Odisséia*. Introdução e Notas de Médéric Dufour. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Consultei ainda as traduções de Alexander Pope, feitas entre 1715-26 (*The Iliad and Odyssey of Homer*. Introdução e Notas do Rev. Theodore A. Buckley. Desenhos de Flaxman [1793]. Londres: Frederick Warne and Co. [entre 1871-1890]), dentre outras.

37. (m% = *As musas - omniscientes*)
 38. (m% - ... e os gregos, clã pós clã)
 39. *As comparações com animais já são as preferidas de Homero (m%)*
 40. *naus ócas ("hollow ships")*
 41. *Thamiris, o Thrácio, gabou-se de que ganharia numa disputa de canto com as próprias musas. Elas se vingaram punindo-o: cegaram-no, tiraram-lhe a dádiva divina do canto, fizeram-no se esquecer o tocar harpa.*
 42. *"Ulisses - cuja sabedoria rivaliza com a de Zeus"*
 43. *Nireus - o mais belo dos gregos que vieram a Tróia, excepto Aquiles.*
 44. *"and Hellas, land of lovely women"*
 45. *"cross the wine-dark sea"*
 46. *"and the white town of Olooson"*
 47. *Mount Pelion of the trembling leaves"*
 48. *"Sire, I see that you are still as fond of interminable talk, as you were in peace-time"*
 (*diç Íris a Príamo*)

Além de ser a mais extensa e minuciosa, a seção "Íliada" é também a única que contém anotações manuscritas – indícios de que o *Caderno* foi estudado pelo escritor após a sua confecção. Há três frases hachuradas:

15. *"the grey sea.* [p. 2, circundado com lápis vermelho e pintado de azul];
 20. *to the ships where his bronze-clad army lay"* [p. 2, circundado e pintado de vermelho];
 38. (m% - ... e os gregos, clã pós clã). [p. 4, circundado e pintado de vermelho]¹⁰

E onze pequenas observações, escritas à margem com caneta preta ou a lápis. Por exemplo, na página 11, Rosa escreveu "o anti-herói amoroso" na margem esquerda da seguinte passagem (datilografada): "(m% – nota no fim do Canto VI: – Notável, a pintura do caráter de Páris! Êle é o humano com tôdas as suas fraquezas, o inconstante, o anti-herói. E sua humildade ou modéstia revela algum valor oculto, nêsse filho da beleza.)". E na página 14, na margem esquerda, escreveu "m% = tinha tornozelos finos, chamei-a Marpesa.", ao lado de "(Canto XI) Marpesa of the slim ankles"; "Marpesa, this lady with the lovely ankles".

¹⁰ Em "Pé-duro, chapéu-de-couro", escrito em 1952, ou seja, dois anos após esse estudo detalhado de Homero, Rosa utiliza a expressão "clã pós clã" para descrever as diversas "nações" de vaqueiros do sertão do Brasil: "Que dêem os nomes, um a um, sim o que nomes não dizem. Como no Canto Segundo, à orla do sonoro mar cinzento – da boa água salgada em que se balançavam os bons navios de proa azul que trouxeram o exército de bronze – catalogavam-se os guerreiros clã pós clã." (ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 127).

Ilias

Ao contrário da “*Iliáda*” (p. 1-27), a seção “*Ilias*” (p. 28-33) não percorre todo o poema, mas está centrada no registro dos epítetos homéricos em alemão. Há algumas observações em português, geralmente precedidas pelo signo m%. Eis a reprodução integral da primeira e terceira páginas dessa seção:

p. 28.

ILLAS

“*der schnelle Läufer Achilles*”

Calchas - o angur no campo grêgo.

“*...quando Zeus enfim nos permitir saquear a Troia de poderosas muralhas*”

“*Chryseida, de delicadas faces*”

“*gottgleicher Achilles*”

“*Here mit blendenden Armen*”

“*Pallas Athene gewaltig leuchtende Augen*”

“*des wogenden Meeres*”

(undoso, ondo)

“*Hier im Namen der seligen*

Goetter und sterblichen Menschen”

“*Der hochdonnernde Zeus*”

(m% - altitonante)

p. 30.

“*Aphrodite mit lieblichem Laecheln*”

“*a bela Eëriboia*”

(m% - Aphrodite sorri sempre)

(m% - Juno é uma verdadeira Walkíria)

(m% - Os deuses falam sempre “palavras aladas”)

“*der zackengeschmueckte Olympus*”

(m% - Os deuses do Olympo são muito mais humanos do que os homens gregos ou troianos.

(m% - tinham mais tempo de o ser: não estavam em guerra).

“*Here, die blendende Göttin*”

“*Iris - die goldbeflügelte Botin*”

“*die Hellängige = Athene*

Odisséia

Com apenas duas páginas, a seção dedicada à *Odisséia* (p. 34-5) não foi tão trabalhada nem mereceu tantas notas como a *Iliáda*. Ainda que utilize uma tradução inglesa, chama a atenção o registro de epítetos em grego. Eis a reprodução integral do que Rosa anotou da *Odisséia*:

p. 34.

HOMERO

ODISSEIA

Xanthós Menélaos = Menelau, o louro.

“A filha de Kadmo, Ino a de belos tornozêlos” (pg. 96)

Ino: levantou-se da água como uma gaivota (seamen) na asa, e sentou-se no bote” (na jangada?) - pg 96

“minha casa grande” –
 (“and the high roof of my great house” –
 hyserefés méga dôma”)

pg 118

rhododáktylos Eós

navios de prôa azul
(Kyanoprôroio)

“nas fronteiras do mundo, onde os fog-bound Cimérios vivem na Cidade do nevoeiro perpétuo”

p. 35.

“and the soul slips away like a dream and flutters on the air”
 (“Aber die Seele entfliegt und schwebt dahin, wie ein Traum”)
 (“psykhè d’eyt oneiros áopta méne pepótetai”)
 (m%o = Cf. Shakespeare em “Tempest”: “We are made of such stuff which dreams are made of”)

O gado de Iphicles:

“It was a dangerous task to round up these shambling broad-browed cattle” (pg 183)

“Hebe, dos belos tornozêlos” - pg 192)

“blue-eyed Amphitrite - (pg 195)
(Kyanópidos)

“Para pedir esmola, a cidade é melhor do que o campo” (pg 267).

Note-se também que Rosa registra em inglês, alemão e grego o belo verso sobre os sonhos e a morte, na passagem do Hades (*Odisséia*, Canto XI), quando a sombra de Anticléia, mãe de Ulisses, explica ao filho por que não

podem se abraçar: “Este é o nosso destino: quando a morte nos leva, o vigor abandona os ossos brancos. A alma foge como um sonho e flutua no ar.” Sob o signo m%, Rosa lê Shakespeare em Homero, flagrando-o como versão do verso grego – ou este como versão de Shakespeare.¹¹

O signo m%

No *Caderno Homero*, as notas acompanham a ordem da leitura, às vezes indicando a página ou o Canto a que se refere, alternando passagens em inglês e português, ou alemão e português, com algumas palavras em grego (geralmente epítetos de deuses e heróis). Os comentários de estilo são sempre em português, muitas vezes precedidos pelo signo m%.

Esse signo é empregado por Rosa em boa parte dos documentos de seu Arquivo, às vezes com a variante m/. Ainda que, em alguns casos, seja usado como abreviação de “mim” [por exemplo, “paisagem (vista por m/., na viagem de jardineira)”] ou como pronome pessoal dêitico da primeira pessoa (“m% e Manuelzão”), na maioria das vezes este signo pessoal precede apropriações, criações ou recriações do escritor, como já foi demonstrado em diversos trabalhos: “m% indica palavra ou locução para uso literário”, podendo ser uma “simples apropriação, criação total ou parcial do escritor”.¹² Nesse sentido, o uso de % estaria sinalizando a porcentagem de intervenção do autor, que pode variar de zero (simples apropriação) a cem (criação total).¹³ Por detrás deste signo enigmático, é a própria voz do escritor que está em jogo: pode-se dizer que m% é um ícone criado por Rosa para designar a relação ambígua e conflituosa que estabelece com outros autores, expressando sua dificuldade em demarcar claramente os limites entre a “simples apropriação”, “criação parcial” ou “criação total”.

¹¹ As traduções desse verso em português são: “a alma como visão remonta e voa” (OM); “a alma, depois de evolir-se, esvoaça qual sombra de sonho” (CAN); “e a alma, depois de se evolir, esvoaça em volta como um sonho” (Palmeira e Correia); “mas a alma foge, adejante como um sonho” (Gomes); “a alma se evolva como um sonho” (Carvalho). Na versão de Pope: “While the impassive soul reluctant flies,/ Like a vain dream, to these infernal skies.”

¹² Cf. VASCONCELOS, S. G. *Baú de alfaias*. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984; LEONEL, M. C. *GR alquimista: processos de criação do texto*. 1985. Tese (Doutorado em Letras Clássicas)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo; GALVÃO, W. As listas de GR. In: II ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 1990, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP, 1990, p. 135-50; CAVALCANTE, M. N. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do IEB*, São Paulo, 1996, p. 235-48.

¹³ O que invalida dizer que m% seja “meu cem por cento”, tal como indicado por Leonel (op. cit, p. 50).

No *Caderno Homero*, m% precede a reprodução de epítetos, como “m% Júpiter, o ajuntador de nuvens”; o registro de estórias paradigmáticas, como “(m% - Anthéia (mulher de Proteus) e Belerofonte: como a mulher de Putifar e o casto José)”; e alguns comentários sobre o próprio texto, como “m%= as musas – oniscientes”, ou “(m% – magnífica, sempre, a caracterização de Paris)”, e “(m% – os guerreiros tinham conhecimento das intervenções dos deuses)”.

No entanto, a manipulação do volume utilizado por Rosa na seção “Ilias” do *Caderno Homero*, localizado em sua Biblioteca Pessoal (IEB/USP), evidenciou um uso muito peculiar de m%, diferente daqueles já apontados pela crítica. A tradução alemã da *Ilíada* feita por Scheffer possui as marcas da leitura de Rosa, contendo inúmeros sublinhados e anotações à margem, feitas em português e, às vezes, em grego. Cotejando as anotações no livro com o registro da leitura, constata-se que a seção “Ilias” é composta estritamente pela cópia dos sublinhados e das notas que Rosa fez à margem do texto – essas últimas precedidas pelo signo m%. Nesse caso, m% significa, literalmente, notas à margem. Eis alguns exemplos: “(m% – Juno é uma verdadeira Walquíria)”, escrito no pé da página 124; e “(m% – os deuses falam sempre “palavras aladas)””, escrito no pé da página 128.

A partir deste caso, é possível conjecturar que todo o *Caderno Homero* tenha sido construído a partir de marcas de leitura: num primeiro momento, Rosa sublinhava e fazia anotações no próprio livro, sob o impulso imediato da leitura; num segundo momento, passava a limpo suas notas, compilando seus “rastros”, datilografando em seqüência todo o caminho percorrido.¹⁴ Nesse sentido, suas notas de leitura são como suas cadernetas de viagem ou suas anotações de visitas a museus, zoológicos e aquários: são notas breves e fragmentárias que registram pontualmente o seu percurso, seguindo um fio espacial. As cadernetas acompanham todo o trajeto de suas viagens pela França e Itália ou pelo sertão do Brasil; o caderno de leitura comenta e copia passagens seguindo a própria ordem de leitura; as descrições de quadros e animais seguem o deslocamento no interior de um museu, zoológico ou aquário. Até mesmo o diário em Paris registra o percurso do escritor num determinado dia de sua vida, respeitando o calendário e a passagem das horas. São todos registros

¹⁴ Hipótese parcialmente confirmada, pois ainda não foram localizadas as traduções inglesas usadas por Rosa no *Caderno Homero*.

em movimento, tomados no calor da hora, que acompanham o trajeto percorrido por m%.

O herói homérico

Ao longo das 33 páginas da seção “Íliada”, através de breves comentários ou do simples registro de passagens, podemos acompanhar a investigação de Rosa sobre o valor do herói – a honra, lealdade, orgulho e coragem –, a fama e a morte gloriosa.¹⁵

O estudo que Rosa faz de Homero data do mesmo ano em que ele termina de preparar a 3ª edição de *Sagarana*.¹⁶ De acordo com as notas de seu diário em Paris, a revisão do livro ocorre nos meses de maio a julho, e a leitura da *Iliada* e da *Odisséia*, em outubro/novembro de 1950. Além daquela viagem à Itália que abriu seu “apetite” para “reler” Homero, também o trabalho de reelaboração de *Sagarana* parece ter influenciado sua decisão de ler os poemas de forma mais sistemática, pois na seção “Íliada” do *Caderno* há várias referências ao último conto do livro, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, e suas notas sobre as virtudes heróicas remetem à luta entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem.

A primeira referência a esse conto ocorre ao longo da leitura do Canto X (“Dolonia”), quando Rosa copia a fala de Ulisses sobre a fama do herói, rebatendo os elogios de Diomedes:

Joãozinho Bem-Bem:

“My lord Diomedes”, disse o all-daring excelente Odysseus, “there is no need for you to sing my praises, or to criticize me either, since you are talking to men who know me”... (pg.187) [Seção “Íliada”, p. 14].¹⁷

¹⁵ Para uma análise da guerra e da representação do herói na Grécia arcaica, consulte os seguintes autores: JAEGER, W. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1979; KIRK, G. S. *Los poemas de Homero*. Buenos Aires: Paidós, 1968; DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. Les jeux de la ruse. In: ----- *Les ruses de l'intelligence - La métis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974, p. 17-57; VERNANT, J.-P. La belle mort et le cadavre outragé. In: ----- *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989, p. 41-79; VIDAL-NAQUET, P. *L'Iliade sans travesti*. In: ----- *Iliade*. Paris: Gallimard, 1988. Prefácio, p. 5-32; BRANDÃO, J. L. Do épos à epopéia: sobre a gênese dos poemas homéricos. *Textos de Cultura Clássica*. Belo Horizonte, n. 12, p. 1-13, nov. 1990; e VIEIRA, T. Homero e Tradição Oral. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 162-71, dez./jan./fev. 1991-2.

¹⁶ ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. As duas primeiras edições saíram pela editora Universal (RJ), em 1946. O AGR (IEB/USP) preserva a primeira versão (inédita) de *Sagarana*: o volume *Contos (Seção)*, que Rosa inscreveu num concurso de contos da Livraria José Olympio, em 1937. Esse livro de contos sofreu inúmeras modificações, de 1937 até a sua 5ª. ed (forma definitiva), de 1958.

¹⁷ Na tradução de OM: “E Ulisses: ‘Nem me gables nem rebaixes,/ Que os Dânaos do que valho estão cientes.’” Na tradução de CÂN: “Não me elogies, Tidida, demais, nem de mim faças pouco,/ pois te diriges aos chefes argivos, que assaz me conhecem”.

Seguindo a pista do título atribuído a essa passagem – “Joãozinho Bem-Bem” –, rapidamente identificamos as palavras de Ulisses transpostas para a fala do jagunço:

[...] *Mas a gente nem pode mais ter o gosto de brigar, porque o pessoal não aparece, no falar de entrar no meio o seu Joãozinho Bem-Bem...*

Mas seu Joãozinho Bem-Bem interrompeu o outro:

– Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe.¹⁸

Guimarães Rosa traduz Homero em linguagem de sertão, fazendo Joãozinho Bem-Bem incorporar a fala e os valores do herói épico. E, mais adiante, é o tema da morte gloriosa que se faz presente no duelo de Bem-Bem e Matraga, como se depreende de suas notas referentes ao Canto XXI (“aristeia de Aquiles”):

(Joãozinho BEM-BEM e MATRAGA: importante! pg 387)

IMPORTANTE (J. BEM-BEM): pg 388

(“Mano Velho” ...)

[Seção “Ilíada”, p. 25].

Trata-se da passagem em que Aquiles enfrenta a cólera do deus-rio Escamandro: prestes a morrer afogado, o herói opõe a morte vergonhosa (“como um pastor de cabras”) à morte gloriosa (ser morto por um “bravo”, um herói valoroso, como Heitor).¹⁹ Seguindo essa nova pista de Rosa – “mano velho” –, logo encontramos a ressonância das palavras de Aquiles na última fala de Joãozinho Bem-Bem, à beira da morte:

– *Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... Eu sempre lbe disse quem era bom mesmo,*

¹⁸ ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 350, grifos nossos. O conteúdo dessa passagem permanece o mesmo da primeira versão do conto, intitulada “A Oportunidade de Augusto Matraga” (*Contos (Sezão)*. 1937, p. 423. Mimeografado.): “- Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe... *E a sua, acho melhor você deixar p’ra contar ella quando estiver dormindo!...*” (as diferenças com a versão atual estão em itálico).

¹⁹ Na tradução de OM (grifos nossos): “Oh! matasse-me Heitor, o herói Dardânio/ *Fora de um bravo um bravo despojado/ Hoje inglório pereço, aqui submerso,*/ Como o zagal mesquinho que, ao passá-la,/ A torrente invernal o engole e afoga.” Na tradução de CAN: “Antes Heitor, o mais forte dos Teucros, me houvesse matado;/ fora das armas privar um herói a outro herói, nobremente./ Quer o Destino, no entanto, que eu morra de estúpida morte,/ por este rio cercado, tal como um menino porquero,/ no atravessar um regato que as águas do inverno engrossaram.”

*mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos...*²⁰

Novamente aqui as palavras do herói épico se transformam na fala do jagunço que afirma a sua morte gloriosa. E, logo adiante, Augusto Matraga impede a profanação do corpo do adversário:

E a turba começou a querer desfeitear o cadáver de seu Joãozinho Bem-Bem, todos cantando uma cantiga que qualquer-um estava inventando na horinha [...] Nhô Augusto falou, enérgico:

*– Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que êsse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!*²¹

Procedimento contrário ao que vemos em *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo impede seus homens de enterrarem Ricardão, no final da batalha do Tamanduá-tão: “Não enterrem esse homem!”²² Essa passagem nos remete ao *Caderno Homero* (seção “Ilíada”), onde Rosa registra “(A sacra luta pelos cadáveres. O horror à profanação dos mortos - pg. 320)”, durante a disputa pelo corpo de Pátroclo (Canto XVI).

Como se sabe, no mundo homérico o corpo do herói não pode ser profanado, deixado aos cães e às aves de rapina, sob pena de não mais ser herói, não deixar memória, ser destituído de honra e valor. Essa é uma questão central na *Ilíada*, onde vemos inúmeras disputas pelo corpo dos heróis mortos em combate – as mais famosas, em torno de Pátroclo e de Heitor. A morte gloriosa só é completa se o herói for honrado com o fogo e receber um túmulo.

²⁰ ROSA, *Sagarana*, 14. ed., 1971, p. 369; grifos nossos. Essa idéia já está presente em “A Oportunidade de Augusto Matraga” (ROSA, 1937, p. 441, grifos nossos), ainda que o texto seja um pouco diferente: “- ‘*tu quási, mano velho!... Já estou indo... Morro, mas morro na face do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já vi na minha vida!... Eu sempre disse que tu era bom mesmo, mano velho!... É só assim que gente como eu tem licença de morrer!... Você desculpe, mano velho, esses perébas que me envergonharam... que sijaram nossa briga!... também, tu parecia o capêta mesmo, no meio do fuzqué feio, mano velho!... Por isso foi que elles correram... de homem só, elles não corriam, não!... Mas eu não estou deshonrado!... Eu quero acabar sendo amigos... feito, mano velho?!...’”*

²¹ ROSA, *Sagarana*, 1971, p. 369. Aqui também o conteúdo dessa passagem é essencialmente o mesmo em “A Oportunidade de Augusto Matraga” (ROSA, 1937, p. 441, grifos nossos): “E a turba começou a querer dar *ponta-pés no corpo* de seu Joãozinho Bem-Bem, todos cantando uma cantiga que qualquer-um estava inventando na horinha [...] Nhô Augusto falou, enérgico: - Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que êsse aí é o meu *bóspede* seu Joãozinho Bem-Bem!”

²² ROSA, J. Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 422.

Só assim sua morte será cantada pelos aedos e sua fama será imortal.

À maneira do mundo da *Iliada*, Joãozinho Bem-Bem e Matraga são dois heróis valorosos que se enfrentam e se admiram; no caso de Ricardão, o inimigo é um traidor que não merece um túmulo: seu destino é o esquecimento.

O discurso épico de Joãozinho Bem-Bem, tal como o conhecemos hoje, não foi elaborado em Paris, mas já estava presente na primeira versão de *Sagarana*, de 1937. Em 1950, a releitura que Rosa faz de Homero, em diálogo com “A hora e a vez de Augusto Matraga”, já se volta noutra direção: a construção de uma ética jagunça no universo do *Grande sertão: veredas*.

O herói medieval

As reflexões de Rosa sobre a *Iliada* não só confirmam, mas ampliam as conclusões de inúmeros estudos sobre a sua obra, notadamente sobre *Grande sertão: veredas*, que investigaram a presença de elementos épicos em sua escrita.²³

Ao abordar o tema da guerra e das virtudes heróicas, vários autores identificaram em seu romance alguns traços das epopéias medievais, e seu sucedâneo, o romance de Cavalaria.

Para Cavalcanti Proença (1957), Riobaldo é um verdadeiro protagonista, “símile” de herói medieval “aculturado” no sertão do Brasil. Como os cavaleiros cortesões, possui virtudes heróicas (honra, lealdade, busca de glória) e “apelido guerreiro” (Tatarana, Urutu Branco). Os principais heróis também retomam figuras medievais: Medeiro Vaz/Carlos Magno; Joca Ramiro/São Jorge; Diadorim/donzela guerreira/cavaleiro gentil; etc. Como nos romances de cavalaria, há cenas de batalha campal (Tamanduá-tão); os guerreiros são enumerados antes dos embates, cada um com suas características; a luta de deus contra o diabo lembra uma demanda medieval; no episódio do julgamento de Zé Bebelo, a grandiloquência das palavras realça a nobreza da ação; o aspecto negativo da traição e da covardia; etc.

²³ Cf. PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no *Grande Sertão*. [1. ed. 1957]. In: -----, *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1973, p. 155-240; CANDIDO, A. O homem dos avessos. [1. ed. 1957]. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309. (Coleção Fortuna Crítica, n. 6); SCHWARZ, R. *Grande Sertão: a fala*. [1. ed. 1960]. In: -----, *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 37-41; GARBUGLIO, J. C. O fato épico e outros fatos. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 3, p. 79-95, 1968; SCHÜLER, D. O épico em *G.S.V.* [1. ed. 1968]. In: CÉSAR, G., SCHÜLER, D., et al. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Filosofia/UFRS, 1969, p. 47-75; COUTINHO, E. *G.S.V.: épico, lírico ou dramático?* In: -----, *Em busca da terceira margem*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 71-86; ARRIGUCCI JR., D. O Mundo Misturado: romance e experiência em GR. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

Desenvolvendo a análise de Proença, Antonio Candido (1957) fala em termos de “contaminação de padrões medievais”. Para ele, o espaço lendário medieval “ajuda a esclarecer a lógica do livro”, e leva a investigar os elementos utilizados pelo autor para “transcender a realidade do banditismo político, que aparece então como avatar sertanejo da Cavalaria”. Não que o comportamento dos jagunços siga “o padrão ideal dos poemas e romances de Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental: a lealdade”.

No que diz respeito à trajetória heróica de Riobaldo (sua ética; seu nascimento ilegítimo, como tantos grandes paladinos), o autor centra a análise no episódio do pacto com o diabo, entendido como o ponto culminante de todo um percurso rumo à aquisição dos “poderes interiores necessários à realização da tarefa” (prece, vigília d’armas, provações). Como em certos romances de cavalaria, o pacto desponta como um rito de iniciação, que inclui a adoção de um novo nome, marcando a passagem para uma certa ordem de ferocidade.

O canto do aedo

Garbuglio (1968) também vai falar de *Grande sertão: veredas* como “contaminado” pelo padrão épico, “não só porque o autor conhecia as novelas de Cavalaria, mas também pela sua presença no ambiente, na realidade humana e social dos homens que povoam o romance”. Para o autor, a atmosfera épica do livro está em consonância com a própria realidade do sertão. Por um lado, em função do “perfil de verdadeiro herói épico” dos sertanejos, tal como foi traçado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*; por outro, pela transmissão oral de conhecimentos, característica da “paisagem humana do nordeste”:

*Os feitos e acometimentos dos cangaceiros e jagunços chegam ao conhecimento do povo por via duma transmissão oral, em que contribuem com grande parcela tipos tradicionais do Nordeste: os violeiros, os célebres ABC e os cegos cantadores que os divulgam, sempre amplificados, à feição dos aedos e rapsodos gregos, cantores dos heróis nacionais da Grécia.*²⁴

No entanto, ainda que fale dos violeiros e cantadores como aedos do sertão, no decorrer de sua análise, Garbuglio faz *Grande sertão: veredas* dialogar principalmente com as epopéias medievais. Evidentemente, como demonstraram os trabalhos de Cavalcanti Proença (1957) e de Antônio Candido (1957),

²⁴ GARBUGLIO, 1968, p. 82.

há muitos elementos das novelas de Cavalaria no romance. Mas, a partir da leitura do *Caderno Homero* – até hoje desconhecido da crítica –, é possível afirmar que determinados aspectos do romance que foram atribuídos à épica medieval, a rigor, provêm da épica homérica. Ou então, considerando-se a ausência de cadernos de leitura de poemas e romances de Cavalaria no Arquivo Guimarães Rosa, podemos dizer que foi o universo homérico que suscitou a reflexão do autor sobre a morte gloriosa e a guerra como um lugar de extrema violência, onde as pessoas revelam o seu valor.

Desse ponto de vista, a questão da fama do herói é um aspecto central do universo épico. Os poemas homéricos sugerem que a vida só tem sentido se for cantada. Para que o fato se torne *épos*, é preciso que os acontecimentos sejam enunciados pela voz do poeta. A palavra épica não é apenas o relato ou a descrição de acontecimentos, mas um ato que dá existência àquilo que narra, como já foi observado por Brandão²⁵. Mais do que celebrar os feitos heróicos, o canto do poeta é a sua razão de ser, como indicam as palavras do rei Feácio, na *Odisséia*:²⁶ “os deuses fiam tantas coisas para que a posteridade encontre o assunto de seus cantos”.

No *Caderno Homero*, durante a leitura do Canto VI da *Ilíada*, Rosa registra:

(!) *Helena diz a Heitor:*

“No one in Troy has a greater burden to bear than you, all through my own shame and the wickedness of Paris, ill-starred couple that we are, tormented by Heaven to figure in the songs of people yet unborn” [Seção “Ilíada”, p. 11].

No *Grande sertão: veredas*, como bem observaram Cavalcanti Proença (1957) e Garbuglio (1968), ainda que no contexto das epopéias medievais, há várias passagens sobre o “desejo de glória e nomeada”. Como no julgamento de Zé Bebelo, quando Riobaldo fala das “cantigas” que vão preservar os nomes dos heróis e a fama de seus feitos arriscados: “Nela todo mundo vai falar pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas relatando as tantas façanhas”. A mesma idéia está presente na fala de Sô Candelário: “Seja a fama de glória... Todo mundo vai

²⁵ BRANDÃO, 1990, p. 1-13.

²⁶ Ver também MARTINS COSTA, A. L.; PIMENTA, S. A *Odisséia* ou o prazer de contar histórias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1995. Caderno Idéias, p. 5.

falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares”. E quando morre Joca Ramiro, anunciam: “trago notícia de grande morte! [...] Viva a fama de glória do nosso Chefe Joca Ramiro!”

Além disso, quando se torna chefe do bando, Riobaldo lamenta “que não se prezava bastante seu nome e Urutu-Branco era um desconhecido”: “Às vezes, não sei por que, eu pensava em Zé Bebelo, perguntava por ele em outros tempos; e ninguém conhecia aquele homem lá, ali. O de que alguns tivessem notícia era da fama antiga de Medeiro Vaz.” Amargura-o a “falta de ressonância do sertão”, como já foi observado por Cavalcanti Proença (1957).

Para Garbuglio, o cego Borromeu e o menino pretinho Guirigó, conservados ao lado do grande chefe Urutu-Branco, podem ser fruto dessa preocupação de Riobaldo em assegurar sua “fama de glória”: “havam de aprender a referir meu nome”. Ao testemunharem suas façanhas arriscadas, poderiam vir a divulgar seu nome – especialmente o cego, que é uma figura tradicional de “contador de casos” do sertão.

A epopéia do romance

Desde o trabalho inaugural de Cavalcanti Proença (1957), que afirmou não haver dúvida de que *Grande sertão: veredas* é uma epopéia, a crítica vem investigando a forma como Guimarães Rosa incorpora elementos épicos à narrativa, alguns trabalhos questionando a necessidade de uma classificação estanque do gênero do livro.

Roberto Schwarz (1960) foi o primeiro a falar em termos de “combinação” ou “coexistência” de gêneros na narrativa de Riobaldo. Em “*Grande sertão: a fala*”, ele analisa a “coexistência” dos gêneros épico e dramático, que considera “responsáveis pela estrutura e ordenação” do livro. Seguindo as trilhas de Cavalcanti Proença,²⁷ o autor distingue dois planos narrativos: o primeiro, centrado no presente, é a “relação dialógica e dramática”, onde se trava a discussão do diabo, do bem e do mal, voltada para o leitor. Para circunscrever a posição insólita de um narrador que se dirige a um “interlocutor que nunca fala, mas é colocado na fala do outro por meio de interpelações e res-

²⁷ Ainda que defenda a tese de que o livro é uma epopéia, C. Proença (1957) não deixa de identificar em sua trama a “superposição de planos”, divididos em três partes: “individual, subjetiva (antagonismo entre os elementos da alma humana); coletiva, subjacente (influenciada pela literatura popular, que faz do cangaceiro Riobaldo um símile de herói medievo, retirado de romance de cavalaria, e aculturado nos sertões do Brasil central); telúrica, mítica (em que os elementos naturais – sertão, vento, rio, buritis – tornam-se personagens vivos e atuantes)”.

postas a hipotéticas perguntas”,²⁸ Schwarz recorre às expressões “monólogo inserto em situação dramática”, “monólogo em situação dialógica”, ou “diálogo pela metade”, “diálogo visto por uma face”.

O segundo plano, centrado no passado e revivido pela memória do narrador, é o curso épico das aventuras que possui uma função exemplar perante a discussão em primeiro plano. Para Schwarz, o lírico também está presente no livro, mas não interfere em seu “desenho lógico”. É antes uma “questão de tom”, uma “atitude em face da linguagem e da realidade, da relação entre as duas”, e não uma “concepção de arquitetura narrativa”.

A tese de Schwarz foi retrabalhada por Eduardo Coutinho e Davi Arrigucci Jr. Em “*Grande sertão: veredas*: épico, lírico ou dramático?”, Coutinho (1993) também fala da “coexistência” de gêneros, mas coloca o lírico no mesmo plano que o épico e o dramático. Sua principal preocupação é refletir sobre o modo como Rosa “questiona” essas distintas modalidades através da paródia, “com fortes tintas demolidoras”. Ao longo do ensaio, Coutinho primeiro registra os elementos próprios de cada paradigma, e depois procura discutir o tratamento paródico que lhes é dado. Seu objetivo é o de demonstrar como “o que é incorporado é ao mesmo tempo desafiado, num rito eminentemente antropofágico”. Para ele, o livro é uma “síntese crítica” de todas essas formas tradicionais.

Finalmente, em “O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, Arrigucci Jr. (1994) prefere falar em termos de uma “mistura”, “mescla” ou “amalgama” peculiar que definiria a singularidade de *Grande sertão: veredas*. Por um lado, evidencia três tipos de “misturas” – do mundo do sertão, da forma narrativa e da linguagem do livro –, procurando analisá-las em sua relação de homologia. Por outro, no que diz respeito à narrativa propriamente dita, defende a tese de que o livro é uma “forma mesclada” do romance de formação – Riobaldo como um “herói problemático” em busca do sentido do mundo e de sua experiência individual – com outras modalidades de narrativa, provindas da matéria épica da tradição oral: casos (narrativas exemplares próprias dos narradores anônimos que cruzam o sertão, como cegos e cantadores), provérbios e frases aforismáticas (à maneira de ditados).

Em “O épico em *Grande sertão: veredas*”, Donald Schüler (1968) já

²⁸ É o que observa Walnice Galvão em “O impossível retorno”, quando compara o narrador-protagonista de *GSV* com o de “Meu tio o Iauaretê” (GALVÃO, W. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978, p. 13-36).

havia analisado Riobaldo como um “aventureiro do espírito”, arremessado na “busca inquietante” do sentido de um mundo contraditório. Mas, para refutar a tese de Cavalcanti Proença, acaba opondo radicalmente epopéia e romance: o livro “se nega como epopéia e se revela inteiramente romance”. Ao contrário de Riobaldo, o herói épico vive no mundo da clareza e da luz, um mundo onde as coisas são assim como parecem, e não há sentidos misteriosos ou encobertos.

A tese de Arrigucci Jr. parece resolver certos impasses da crítica, em sua busca pela demarcação precisa de gêneros ou pelo modo peculiar como se combinam. Ao tomar a “mistura” como ponto de partida, ele nos faz ver que, em *Grande sertão: veredas*:

[...] *é como se assistíssemos ao ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação, com sua específica busca do sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa. Forma que se caracteriza precisamente pela falta de senso de harmonia entre o ser (o herói) e o mundo, de modo a resolver-se na procura impossível de um sentido que se desgarrou da vida ordinária.*²⁹

A narrativa épica

No *Caderno Homero*, além de refletir sobre a fama e as virtudes heróicas, em notas breves e dispersas, Guimarães Rosa também registra algumas das principais características da narrativa homérica: antecipações, epítetos e comparações com animais (precedidos pelo signo m%); multiplicidade na imagem, dualidade de nomes, intercalações e perguntas retóricas.³⁰ Eis o contexto em que aparecem:

antecipações ou pré-avisos:

No Canto XV, quando o narrador antecipa a morte de Sarpédon, Pátroclo e Heitor, e também a destruição de Tróia,³¹ Rosa anota em seu *Caderno* (seção “Íliada”, p. 20): “Júpiter, o Planejador - pg. 287 (os pré-avisos do autor)”.

²⁹ ARRIGUCCI JR., 1994, p. 20.

³⁰ Em *Los poemas de Homero*, Kirk (1968) analisa os processos literários que tornam variada a narrativa da *Íliada*: mudanças freqüentes da cena terrestre para o Olimpo; durante a *aristeia* de um herói, a breve biografia de uma vítima menor (dá variedade à descrição de tantas mortes); variantes estilísticas, como a apóstrofe ou a pergunta retórica; *hysteron proteron* ou narrativa feita na ordem inversa dos acontecimentos (regressão épica); comparações ou símiles desenvolvidos. Dessas, apenas as três últimas são mencionadas no *Caderno Homero*.

³¹ Na tradução de OM (Canto XV): “Febo robore a Heitor e ao prélio excite,/ Calme-lhe as dores de que jaz opresso:/ Ele de novo aos trépidos Aquivos/ Mandé a Fuga e o Terror, e em montões caíam/ Junto às remeiras naus do herói Pelides./ Este a Pátroclo instigará, que, ante Ílio/ Muitos matando e ao claro meu

Ao longo do Canto XVI, há várias antecipações da morte de Pátroclo, como na passagem da prece de Aquiles a Zeus, e quando Zeus contempla a luta pelo corpo de seu filho Sarpédon.³² Rosa anota na margem do *Caderno* (seção “Ilíada”, p. 21): “mº - Homero ‘mata’ Pátroclo a prestações”.

epítetos:

Durante a leitura do Canto XI, Rosa faz uma observação sobre os epítetos (seção “Ilíada”, p. 16), que estão presentes em quase todas as páginas do *Caderno*: “(mº - o epíteto como estribilho e leitmotiv: a necessidade de recordar ao ouvinte (as rapsódias eram declamadas) quem eram as personagens)”.

comparações:

No início da *Ilíada*, ao longo dos Cantos II e III, Rosa faz três comentários sobre as comparações com animais (seção “Ilíada”, p. 4-5):

39. *As comparações com animais já são as preferidas de Homero (mº)*

53. *(o ataque dos troianos. Os troianos comparados aos gritantes e roucos bandos de grús, sobre o mar.)*³³

55. *(comparações com todos os animais: leão, grús, serpentes, cigarras).*³⁴

multiplicidade na imagem:

Rosa também assinala a “multiplicidade” nas comparações homéricas, como na morte de Ásio, durante a grande batalha do Canto XIII (seção “Ilíada”, p. 18): “Multiplicidade na imagem: ‘Asius fell like an oak or a poplar or a towering pine...’ (pg 244)”³⁵

Sarpédon,/ Sob a lança de Heitor por fim sucumba:/ A Heitor imolará furioso Aquiles./ D’então concederei vitória aos Gregos,/ Té que, por traça de Minerva, assolem/ Ílion suberba”.

³² Na tradução de OM (Canto XVI, diante da prece de Aquiles): “Previsto Jove, anuí somente em parte:/ Salve Pátroclo as naus, mas não se salve”.

³³ Na tradução de CAN (início do Canto III): “Logo que todos os homens e os chefes em ordem ficaram,/ põem-se em marcha os Troianos, com grita atroante, quais pássaros,/ do mesmo modo que a bulha dos grous ao Céu alto se eleva,/ no tempo em que, por fugirem do inverno e da chuva incessante,/ voam, com grita estridente, por cima do curso do oceano,/ à geração dos Pigmeus conduzindo ao extermínio e a desgraça,/ para, mal surja a manhã, a batalha funesta iniciarem.”

³⁴ Na tradução de OM (ainda no início do Canto III, quando Páris foge de Menelau): “[...] Em grave passo/ Vendo-o vir Menelau, como esfaimado/ Leão exulta que, ao topar fornido/ Galheiro cervo ou corpulenta corça,/ Ferra-o voraz, embora em cerco o apertem/ Viçosos moços, vívidos subujos./ Do coche em armas vingativo salta;/ Mas Alexandre, que na frente o avista,/ Para os seus retraiu-se estremecendo./ Se alguém no serro ou brenha encontra serpe,/ Trépido recuando empalidece:/ O deiforme elegante assim do Atrida/ Aos suberbos Troianos retrocede.”

³⁵ Na tradução de OM (Canto XIII, quando o grego Idomeneu mata Ásio): “Qual, para náutico uso, cai no

dualidade de nomes:

No Canto XIV, quando Hera pede ajuda ao deus Sono, “brother of Death”, Rosa registra, em inglês (seção “Ilíada”, p. 19), a dualidade de nomes de um pássaro: “in the form of a song bird of the mountains which is called bronze-throat by the gods and nightjar by men”.³⁶

No Canto XX, quando os deuses entram na batalha e o deus-rio Escamandro enfenta Hefestos, Rosa registra em alemão (seção “Ilias”, p. 32): “... der wilde, strudelnde Stromgott, Den die Goetter Xanthos, die Menschen Skamandros benennen (dualidade de nomes)”.³⁷

intercalações:

No início do Canto XII, quando o narrador antecipa a morte de Heitor e a destruição de Tróia, Rosa anota (seção “Ilíada”, p. 17): “(pg. 213 - pré-aviso fúnebre, habilmente intercalado)” e “(pg. 217 - As longas intercalações = maneira autêntica e primitiva de contar)”.³⁸

o narrador se dirige ao personagem:

No Canto XVII, durante a disputa pelo corpo de Pátroclo, Rosa registra que o narrador se dirige a Menelau (seção “Ilíada”, p. 21): “(pg 334: o autor se dirige ao personagem)”.³⁹

indagações às Musas:

No final do Canto XIV, diante de mais uma indagação às Musas (a mais famosa, “no catálogo das naus”), Rosa registra (seção “Ilíada”, p. 20): “(Indagações às Musas, frequentes, para ‘frear’ a narração).”⁴⁰

monte,/ Por secure de artífice amolada,/ Robre duro, alto pinho ou branco choupo;/ Tal jaz ante seu coche, e estruge os dentes, / E de punhos agarra o pó sangüíneo.”

³⁶ Na tradução de OM (Canto XIV, quando o doce Sono se oculta num abeto gigante): “Lá num gárrulo pássaro das selvas/ Se transforma, Cimíndis nomeado/ Pelos mortais, e pelos deuses Cálcis”.

³⁷ Na tradução de OM: “A Vulcano o Escamandro, que os Supremos/ Xanto nomeiam, vorticoso rio”. A mesma passagem, na tradução de CAN: “[...] e contra o artífice Hefesto se eleva a corrente impetuosa/ que os deuses Xanto nomeiam e os homens mortais Escamandro”.

³⁸ Na tradução de CAN: “Enquanto Heitor vivo esteve, o Pelida se achava agastado/ e, inabalável, de pé se manteve a cidade de Príamo,/ permaneceu, também, firme a muralha dos homens aquivos./ Mas, quando os teucros mais fortes já haviam tombado sem vida –/ dos combatentes aqueus, uns com vida, outros mortos ficaram –/ e, ao décimo ano, depois de destruída a cidade de Príamo [...]”.

³⁹ Na tradução de OM (final do Canto XVII, quando Menelau envia Antíloco ao acampamento para dar a Aquiles a triste notícia): “Nem tu, bizarro Menelau, quiseste/ Suprir de Antíloco a sentida falta”.

⁴⁰ Na tradução de OM (final do Canto XIV – feitos dos gregos auxiliados por Poseidon): “Celestes Musas, declarei-mo agora,/ Que Argeu cruentos conseguiu despojos,/ Dês que a vitória desviou Neptuno?”.

- Resumindo, é possível dizer que, para Guimarães Rosa:
- intercalar habilmente estórias secundárias na narrativa, mesmo longas, é a “maneira autêntica e primitiva de contar”;
 - na narrativa oral, entrecortada de estórias paralelas, algumas bastante longas, os epítetos funcionam como “estribilho e leitmotiv”, “recordando” aos ouvintes quem são os personagens (o epíteto como uma qualidade específica, que caracteriza o personagem);
 - freqüentemente, para “frear a narração”, o aedo faz perguntas às Musas (interrompe a narrativa para recorrer à Memória);
 - o narrador se dirige aos personagens (fazendo perguntas ou comentando o seu comportamento);
 - a narrativa é feita em ordem inversa dos acontecimentos (regressão épica): o narrador antecipa o que vai acontecer, através de uma seqüência de “pré-avisos” (destruindo Tróia ou matando Pátroclo “a prestações”);
 - os heróis são comparados a animais (imagens de força e ferocidade) que fazem parte do repertório daquela cultura (como as comparações com leões que atacam rebanhos, uma cena que chegou a ser retratada no escudo de Aquiles);
 - as comparações homéricas podem ser múltiplas (o herói tombou “como um carvalho, um pinheiro ou um choupo”; os gregos marcham ruidosos “como bandos de aves, de gansos ou grou ou cisnes de longos pescoços”);
 - as coisas podem ter mais de um nome, atribuído pelos deuses e pelos homens.

A épica no romance

Dessas características da narrativa épica levantadas por Rosa em seu *Caderno*, a crítica se deteve apenas nas intercalações. Como bem observou Cavalcanti Proença⁴¹, muitos contos de *Sagarana* são entremeados de episódios, como o do touro Calundu, em “O burrinho pedrês”; o sapo e o cágado, em “A volta do marido pródigo”; e Bento Porfírio, em “Minha gente”. Em *Grande sertão: veredas* também há vários casos intercalados na narrativa de Riobaldo, sendo que o mais famoso é o de Maria Mutema – quase um conto inserido dentro do romance.⁴²

⁴¹ PROENÇA, 1957.

⁴² Destacam-se, ainda, onze episódios intercalados no romance (cf. ROSENFELD, K. *Grande sertão: veredas: Roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992), como o caso do Aleixo (homem cruel que mata um velhinho, e depois seus filhos vão ficando cegos um a um); do Pedro Pindó e o menino Valtei (os pais tentam corrigir a maldade do filho sádico e acabam tomando gosto em castigá-lo, mesmo diante de sua morte iminente); de Jazevedão,

Vários trabalhos destacam a função exemplar dos casos intercalados no romance. A temática do Mal é introduzida na narrativa através do relato de estórias cruéis que intrigam Riobaldo por sua falta de sentido, motivando as questões que dirige a seu interlocutor silente.⁴³ É através dessa função exemplar que Rosa incorpora as intercalações como modo de narrar característico da épica oral, adequando-o à realidade do sertão, das “narrativas exemplares daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão, como cegos contadores de estórias”.⁴⁴

Mas não foram apenas as intercalações que Rosa recriou em sua narrativa. A partir das pistas que o *Caderno Homero* nos fornece, é possível identificar em *Grande sertão: veredas* a presença mais ou menos marcante das demais características da épica homérica por ele levantadas.

No caso das antecipações, sabemos que a narrativa de Riobaldo não segue uma ordem linear, cronológica: a memória brota em ordens diversas, antecipando acontecimentos. As indagações às Musas, entendidas como meio de “frear” a narrativa, também podem ser aproximadas das perguntas que Riobaldo dirige freqüentemente a seu interlocutor silente, ou das questões que ele mesmo se coloca e que funcionam como molas propulsoras da memória, encadeando novos episódios de sua vida, evocados de forma desordenada.

Quanto aos epítetos, o que mais se destaca na leitura de Rosa é a existência de um “tema” associado a cada personagem – seu “estribilho e leitmotiv” –, cuja função é eminentemente mnemônica. É essa idéia de um “tema” qualificador que o escritor retém no romance, recorrendo a palavras ou sintagmas que qualifiquem seus personagens, como ocorre, por exemplo, com a donzela Otacília, sempre evocada como “mel de alecrim”, “os lírios todos” ou “sol dos

delegado cruel que fez muita gente chorar sangue; e de Firmiano (que fica doente, deixa a jagunçagem e vive saudosos de castrar e esfolar soldado com faca cega); dentre outros.

⁴³ Para uma análise da função exemplar dos casos intercalados no *GSV*, ver ROSENFELD, K. *Os descaminhos do demo*. Rio de Janeiro: Imago/Edusp, 1993, p. 177-217; ARRIGUCCI JR., D., 1994; GARBUGLIO, J. C. A dupla face das interpolações. In: -----, *O mundo movente de GR*. São Paulo: Ática, 1972. p. 103-11; NUNES, B. Literatura e filosofia: *GSV*. In: LIMA, L. Costa (Seleção, Introdução e Revisão técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 188-207. Para uma análise do caso Maria Mutema, ver GALVÃO, W. O certo no incerto: o pactário. In: -----, *As formas do falso*: Um estudo sobre a ambigüidade no *GSV*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986, p. 117-132; e ARROJO, R. Maria Mutema, o poder autoral e a resistência à interpretação. In: -----, *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 177-210.

⁴⁴ Opondo-se às reflexões de Goethe e Schiller sobre o “elemento retardador” como processo épico propriamente dito, E. Auerbach (*A cicatriz de Ulisses*. In: -----, *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 1-20) considera as estórias intercaladas na narrativa homérica como fruto da “necessidade de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”. Este seria o “impulso fundamental” do discurso homérico. Em *Grande sertão: veredas*, as intercalações seguem esse “impulso” de clareza cumprindo uma função exemplar.

rios”; e o grande chefe Medeiro Vaz, “rei da natureza” ou “par-de-França”.

No que diz respeito às comparações, sua ampla e variada utilização no romance merece uma análise mais detalhada.

Símiles no Grande sertão

Em *Grande sertão: veredas*, praticamente todos os personagens do relato de Riobaldo são descritos através de imagens concretas, símiles ou metáforas, extraídas diretamente do mundo do sertão, das forças elementares da natureza ou da vida de algum animal emblemático. É o que ocorre, por exemplo, com Medeiro Vaz, que “morreu em pedra, como o touro sozinho berra feio”; Sô Candelário, que “espiava as paradas distâncias, feito um gavião querendo partir em vôo”, e “se ia – feito o rei dos ventos”; Zé Bebelo, “sonso, parecia um gato”, “homem de muita raposice”, “garnisé”, “que que pequeno”, diante dos chefes e seus bandos, “toma corpo, num alteamento – feito quando o peru estufa e estoura”; Ricardão, “bruto comercial”, “sapo sem colarinho”, “rei-gordo”, “um não podia deixar de se admirar do peso de tanta corpulência, a coisa de zebu guzerate”; o “monstro do Hermógenes”, “cão”, “danado de tigre”, “carangonço”, que “fazia frio, feito caramujo de sombra”, “ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia. Ou um cachorro grande”; “[...] era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes”. O próprio Riobaldo é conhecido inicialmente como “Tatarana”, a lagarta-de-fogo, que vai se transformar no terrível chefe “Urutu-branco”, a cobra voadeira, depois do pacto com o demônio.

No caso de Diadorim, personagem equívoco, que conjuga elementos aparentemente incompatíveis (masculino e feminino, delicado e terrível), sua bizarrice também se expressa através de muitas imagens naturais. Movente como uma neblina, ele se assemelha aos rios (“Diadorim, os rios verdes”; “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo?”), aos metais, como o chumbo, mole e maleável, e o ferro, duro e resistente (“Aquilo era de chumbo e ferro”); às árvores, como o buriti (“belimbeleza”) e o mandacaru, imponente e agressivo; e ainda, aos animais do sertão: delicado como o manuelzinho-da-crôa (“bonito gentil”) e a veada-mãe; feroz e mortífero como a onça, a cobra, o touro e um bando de queixadas.

À maneira dos épicos homéricos, no romance há um vínculo profundo entre o ser humano e o espaço natural, entre os personagens e a paisa-

gem. As inúmeras comparações utilizadas por Riobaldo para descrever seus personagens seguem o modelo da épica oral, principalmente da *Iliada*, que nos fala de um mundo em guerra assim como o *Grande sertão*.⁴⁵

Se o símile homérico típico é a comparação longa ou desenvolvida,⁴⁶ introduzida por “como” ou “assim como”, os símiles do romance costumam ser breves, introduzidos por uma variedade de conjunções e locuções conjuntivas comparativas – especialmente por formas utilizadas no sertão de Minas, como “feito” ou “igual”.⁴⁷

Dentre as principais características do símile homérico que estão presentes em *Grande sertão: veredas*, destacam-se:

- (1) Os símiles remetem a uma ação, atitude ou movimento (“Era uma boa casa. Mas, de dentro, saíram, de repente, por suas portas, uns homens, que fugiam corridos, feito ratos se escapulindo do toucinho de um jacá” [um cesto]), bem mais do que a uma qualidade (“cavalo de olhos pretos conforme como a noite”; “caiu estatelado no chão, duro como um cano de arma”).⁴⁸
- (2) Alguns símiles são múltiplos (“multiplicidade na imagem”),⁴⁹ como se vê nesses exemplos:

⁴⁵ Sobre a épica homérica e o pensamento analógico, consulte os seguintes livros e artigos, que me foram gentilmente indicados e emprestados por Teodoro Rennó Assunção e Maria das Graças de Moraes Augusto, a quem agradeço pelas sugestões e críticas a este trabalho: SNELL, B. From myth to logic: the role of comparisons. In: -----, *The discovery of the mind: the greek origins of the european thought*. New York: Harper Torchbooks, 1960. p. 191-226; LLOYD, G. *Polarity and analogy*. Two types of argumentation in early greek thought. Indianapolis: Hackett, 1992; AUSTIN, N. Unity in multiplicity: homeric modes of thought. In: -----, *Archery at the dark of the moon: Poetics problems in Homer's Odyssey*. Berkeley: UCP, 1975. p. 81-129; CLARKE, M. Between lions and men: images of the hero in the *Iliad*. *Greek, roman and byzantine studies*, n. 30, p. 137-59, 1986; LORAUX, N. *L'Iliade moins les héros*. *L'Inactuel*, Paris, n.1, p. 29-48, 1994; NAIDEN, F. Homer's leopard simile. In: CARLISLE, M.; LEVANIUK, O. (Org.). *Nine essays on Homer*. Boston: Rowman & Littlefield, 1999. p. 177-203; BUXTON, R. Deux mondes de l'*Iliade*. *Europe*, Paris, n. 865, p. 48-58, mai 2001; NAGY, G. *The best of the Achaeans: Concepts of the hero in archaic greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.

⁴⁶ Mas também há comparações homéricas breves e menos desenvolvidas (SHIPP, 1953 apud SCHNAPP-GOURBEILLON, A. *Lions, héros, masques: Les représentations de l'animal chez Homère*. Paris: Maspero, 1981; p. 18-9). Agradeço a Roberto Machado pela indicação e empréstimo desse livro.

⁴⁷ Ainda que a maioria das comparações do romance sejam introduzidas pela conjunção “feito” e suas variações (“feito fosse”; “feito estivesse sendo”; “feito se”; “feito quando”; “quase feito”; “feito quem”); há muitas que começam com “como” (e suas variações: “como com”; “como quem”; “como o que”; “como quando”; “como fosse”; “mas como se fosse”; “conforme como”; “assim como”; “mesmo como”); e, ainda, “que nem” ou “que nem se”; “igual”; “qual”; “assim”; “do jeito de que”; “do mesmo modo que”; “pior que”; “a coisa de”; “o quanto fosse”; “com semelho, mal comparando”.

⁴⁸ Segundo Bruno Snell (2001, p. 199-202), os “símiles adjetivais” servem, sobretudo, para pôr em evidência a pureza ou intensidade de uma qualidade, e o seu grau pode ser estabelecido através da comparação ou confronto com outras qualidades (“doce como o mel”). Se a qualidade é evidenciada quando contraposta ao seu contrário, a ação revela sua perfeição na correspondência com um fim, na graça e segurança que acompanham a sua realização.

⁴⁹ Eis um exemplo, na tradução de OM: “Como incêndio ou procela, em sanha e urrando/ A Heitor seguem os Troas, na esperança/ de em suas naus exterminar os Gregos.” (Canto XIII).

Mas nós passávamos, feito flecha, feito faca, feito fogo. Varamos todos esses distritos de gado.

[...] arre de espanto – ab, como quando onça de-lado pula, quando a canoa revira, quando cobra chicoteia.

Joca Ramiro aí disse, em final. E se levantou, num de repente. Ab, quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia – as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo – feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo. Levantaram campo. Reinou zoeira de alegria [...].

(3) Alguns símiles estabelecem paralelos entre pessoas (“a gente estava desagasalhados na alegria, feito meninos”), ou entre animais (“boi brabeza pode surgir do caatingal, tresfuriado com o que de gente nunca soube – vem feio pio que onça”); dentre outras ocorrências.

(4) Em sua grande maioria, os símiles associam pessoas a animais, como se vê nesses exemplos:

Na noite Zé Bebelo saiu, engatinhando por mais escuro, e revestido com as roupas bem pretas que arranjou, dum e doutro. Ele devia de ter ido até longe, como rato em beira de paiol – que coruja come. Queria era farejar com os olhos o reprofundo.

Eu podia escoicear, feito burro bruto, dá-que, dá-que.

Rinchei, feito um cavalão bravo.

[...] truquei, mais forte, rouco como um guariba.

Assim uns gritaram feito araras machas.

Farejaram presentindo: como cachorro sabe.

[o catrumano] coçava suas costas em pau de árvore, feito um bezerro ou um porco.

Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! Nem sei se ele sabia que queria. Acho que a idéia dele não arrumava o assunto assim à certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos.

Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas.

Sobre aí, me senti pior de sorte que uma pulga entre dois dedos.

[...] na extrema de cada fazenda some e surge um camarada, de sentinela, que sobraça o pau-de-fogo e vigia feito onça que come carcaça.

De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter.

(5) Como sabemos, as comparações na *Ilíada* associam os heróis em luta a vários tipos de animais (dentre todos, o leão feroz é o emblema das virtudes guerreiras)⁵⁰; a fenômenos ou elementos da natureza (furacão, tempestade, incêndio, etc.)⁵¹; e ainda a atividades humanas (ceifar o trigo, derrubar árvores, etc.)⁵². No *Grande sertão: veredas*, os jagunços em luta também são comparados a animais ferozes:

[...] vinha terrível, naquele agredimento de boi bravo.

E do Tamanduá-tão era a Vereda, com seus buritis altos e a água ida lambida, donzela de branca, sem um celamim de barro. [...] Às beiras daquela, minha gente galopou – a vereda toda, susã-jusã⁵³ – feito estivessem sendo surucuiú sem fêmea, percorrente doidada... E o inimigo dava para trás! Não achavam esconso.

Ou então são comparados às forças elementares da natureza:

⁵⁰ Eis alguns exemplos, na tradução de OM: (1) “Sevo leão, que um pago todo investe,/ primeiro desdenhoso encara a turba;/ Se de azagaia o sangra ousado moço,/ torcido e hiante mostra espúmeos dentes,/ Geme, de cauda açouta ilhais e coxas,/ Raiva, olhos gázeos rola, aos dianteiros/ Pular ensaia ou perecer com brio;/ Tal fúria invade o coração de Aquiles/ Contra o galhardo corajoso Eneias.” (Canto XX); (2) “Argeus e troas rosto a rosto/ Quais lobos carniceiros, se abalroam.” (Canto IV).

⁵¹ Eis alguns exemplos, na tradução de OM: (1) incêndio: “Qual, de árida montanha em fundos vales,/ Amplo devora a mata imano incêndio,/ A contorcer-se do Ábrego às rajadas; Assim furente, como um deus, Aquiles/ Arde, e no morticínio a terra ensopa.” (Canto XX); (2) tempestade: “Quando em luta/ Zéfiro exasperado açouta as nuvens,/ Que vivo Noto imbrifero ajuntara,/ Ao multívago sopra incha a mareta,/ Remoinha e salpica a espuma os ares;/ Tantas vidas à plebe Heitor segava.” (Canto XI); (3) voragem: “Torrentes rola, a cheia o campo inunda,/ Secos leva lariços e carvalhos,/ E o lodo arroja ao mar: Ajax destarte/ Vai cavalos talhando e cavaleiros.” (Canto XI).

⁵² Eis um exemplo em que a queda de um herói em luta é comparada à derrubada de uma árvore para a construção de um navio, e sua morte é comparada a um touro que sucumbe sob os dentes de um leão (Canto XVI, na tradução de OM): “Aos dois dói nova sanha e fogo novo:/ Inda a Sarpédon falha a cúspide énea,/ O ombro só roça esquerdo; mas certo/ Patroclo o pique lhe enterrou por onde/ O coração as vísceras torneiam./ Como o carvalho, ou choupo ou celso pinho,/ Para naval fabrico, ao truz desaba/ De afiada secure; ante os cavalos/ E o carro jaz, e o pó sanguíneo apalpa,/ Os dentes a estrugir. Qual fulvo touro,/ Suberbo entre a flexípede manada,/ Sob os colmilhos do leão morrendo,/ Muge, inda se debate; assim vencido,/ Gemente o rei dos adargados Lícios,/ A bracejar, o camarada chama: [...]”.

⁵³ “Susã-jusã” significa “acima e abaixo” (MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001).

Combate vem é feito raio que cai.

E eles meus, gritando tão feroz, que semelhavam sobrevivendo sobre o ar.⁵⁴ Menos vi. Mas todo o todo do Tamanduá-tão se alastrou em fogo de guerra. [...] E quando a guerra para o meu lado relambeu, feito repentina labareda dum fogo.

(6) Os símiles confrontam as pessoas com o mundo à sua volta, não só com a natureza nativa – “iam um ante outro – como um rio a buscar baixo” – mas com suas próprias atividades cotidianas – sobretudo o ofício de vaqueiro e seus cuidados com o gado:

Ali, por onde eu estava, eu marcava muito suave a mão da morte; feito um boiadeiro, que, em janela ou porta, ou tábuas de curral ou parede de casa, por todas as partes por onde anda, carimba remarcada a amostra do ferro dele de seu gado, para se conhecer. Assim.

[...] seja que, os homens para acompanharem o Fafafa, eu medi em número e soltei, feito em porteira de gado: e pouco passaram de vinte.

[Zé Bebelo] saçaç assim me olhava, chega me cheirar só faltasse, de tornados a encontrar no curral, como boi a boi.

[durante o cerco da Fazenda dos Tucanos] Senhor então visse Zé Bebelo: ele terrivelmente todo pensava – feito o carro e os bois se desarrancando num atoleiro.

Ao projetar a narrativa no mundo concreto dos homens, tal como percebem a regularidade dos fenômenos naturais, do comportamento animal e dos ritmos da vida em sociedade, as comparações colocam o mundo em perspectiva, abrindo janelas para situações cotidianas,⁵⁵ como cuidar do gado ou plantar cana, caçar antas e veados, matar onça “assassinã”, curtir couro de

⁵⁴ Esse ataque dos jagunços evoca o “ataque dos troianos” no início do Canto III, tal como registrado por Rosa em seu *Caderno Homero*: “os troianos comparados aos gritantes e roucos bandos de grús, sôbre o mar” (seção “Ilíada”, p. 4-5). Essa passagem, na tradução de OM: “Os Teucros em batalha, após seus cabos,/ Gritando avançam: tal se eleva às nuvens/ Dos grous o grasno, que em aéreas turmas,/ Da invernada e friagens desertores,/ Contra o povo Pigmeu com ruína e morte,/ O Oceano transvoam”. E na tradução de HC: “Dispostas as fileiras, sob a hegemonia/ dos capitães de cada parte, já os Troianos/ investem, estridente alarido de pássaros;/ assim gritam os grous, sob o céu, à espantosa/ tempestade invernal fugindo, sobre o Oceano/ irruente, a morte e a Moira levando aos Pigmeus,/ pois do alto do ar lhes movem guerra lutulenta.”

⁵⁵ Buxton (2001) se detém na análise dos “dois mundos” da *Ilíada*, o mundo da ação e da guerra, que se passa em Tróia, e o “mundo das comparações”, da vida social dos homens em tempos de paz. Segundo ele, as comparações amplificam e complementam a narrativa principal, oferecendo ao leitor/ouvinte uma diversificação, um outro mundo, permitindo que se tenha da ação um ponto de vista privilegiado.

sucruíu, fazer coalhada, cachaça e doce de buriti, ir à missa, enfrentar chuva de raio e enchente de rio... As comparações do romance nos falam do mundo do sertão, da sociedade dos homens e sua relação com a natureza – um mundo que Rosa conhecia profundamente, através de seus estudos e viagens.

Pensamento analógico

Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa faz com que o narrador Riobaldo “incorpore no movimento da sua fala o modo de ser da narrativa oral” – dos narradores tradicionais do sertão –, apresentando-se como um contador de histórias: “desde o primeiro momento, a linguagem se dedica à imitação do mundo que lhe serve de referência, transfundindo no discurso narrativo a continuidade do espaço de que partiu, mas que em muitos aspectos transfigurou”⁵⁶. Se a “novidade e força lingüística” do livro dependem desse espírito épico, no entanto, essa é uma questão que não se restringe ao campo estilístico.

Na verdade, ao mimetizar a épica oral em seu romance, Rosa incorpora o próprio modo de ser do pensamento analógico que a sustenta. Nos épicos homéricos, o modo analógico de pensar está presente em cada aspecto de seu estilo, expressando-se através dos símiles, augúrios (sinais e sonhos premonitórios) e histórias paradigmáticas (símiles míticos ou históricos), os quais possuem uma mesma estrutura, como foi demonstrado por Snell e Austin⁵⁷.

Em *Grande sertão: veredas*, de modo similar, a analogia pode ser flagrada não só nas comparações, mas também nas inúmeras histórias intercaladas na narrativa de Riobaldo. Como os símiles, os casos comparam um evento presente com um passado histórico recente ou um passado mítico distante. Exortatórios ou autojustificativos, servem para o autoconhecimento ou esclarecimento de uma situação, cumprindo uma função exemplar.

As comparações e histórias paradigmáticas não possuem um valor meramente ornamental, mas envolvem um ato de conhecimento: é através do confronto de imagens concretas que o sujeito apreende seu objeto, conferindo-lhe visibilidade e significado.⁵⁸

⁵⁶ ARRIGUCCI JR., 1994, p. 20-1.

⁵⁷ SNELL, 1960; AUSTIN, 1974.

⁵⁸ Segundo Bruno Snell (1960), o símile homérico capta e expressa a “essência” ou “intensidade” de um determinado evento – de uma “ação”, “estado de ânimo”, “aparência” ou “atributo” humano. Eis um exemplo da *Iliada*, Canto XI: na tradução de CAN: “Assim como quando o caçador lança seus cães de alvos dentes contra um javali ou um leão, assim Heitor, filho de Príamo, semelhante a Ares, flagelo dos mortais, lançou os troianos

É assim que, através de imagens retiradas diretamente do mundo à sua volta, Riobaldo descreve seus personagens e procura captar o que é estranho e escorregadio, o que é desconhecido ou difícil de ser apreendido,⁵⁹ a “matéria vertente” das coisas, como os sentimentos mais íntimos e obscuros, os movimentos sinuosos do pensamento e da vontade, dos sonhos e da memória, a fugacidade do tempo e os limites incertos do espaço:

Mas o mundo falava, e em mim tonto sonho se desmanchando, que se esfia⁶⁰ com o subir do sol, feito neblina noruega movente no frio de agosto.

Eu pensava, como pensava, como o quem-quem remexe no esterco das vacas.

Mas, pensar na pessoa que se ama, é como querer ficar à beira d'água esperando que o riacho, alguma bora, pousoso esbarre de correr.

[em Diadorim] *Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente.*

Muitas vezes Rosa recorre a imagens múltiplas para expressar o que é difícil ser apreendido, como o demônio ou a própria idéia do pacto:

E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n'água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio.

Nela eu pensava, ansiado ou em brando, como a água das beiras do rio finge que volta para trás, como a baba do boi cai em tantos sete fios.

de forte coração contra os aqueus. Ele próprio avançou, cheio de esperança, entre os primeiros, e mergulhou na batalha como a tempestade rugidora que agita e levanta o mar cor de vitela”. A mesma passagem, na tradução de OM: “Como açula o Monteiro a cães de fila/ Contra leão ou javali sanhudo,/ O atroz Marte Priâmeo contra os Graios/ Os magnânimos Teucros açulava:/ Ao conflito se arroja impetuoso,/ Qual sibilante furacão das nuvens/ Salta e encapela o ferrugineo pego”. E na tradução de HC: “[...] Qual matilha branquidente de cães rastreando um javardo das brenhas/ ou leão montanhês, contra os Gregos, os Troianos/ se lançam, açulados por Héctor, quase-Ares./ Mente em façanhas posta, ele se atira à luta/ qual procela que do alto bufa e agita o mar/ violáceo-ferrugineo.”

⁵⁹ É o que Lloyd (1992, p. 187-91) observa acerca das comparações na literatura pré-filosófica: “são meios de descrever o conhecido, mas também podem ser utilizadas para apreender o desconhecido, comparando-o com algo conhecido ou familiar”; “são usadas não só para expressar, mas também para apreender ou conceber o desconhecido ou o que é difícil de ser compreendido”, como (1) idéias de distância e de tempo, (2) o primeiro contato com algo ou alguém desconhecido, (3) o divino ou miraculoso (o mundo dos deuses), (3) estados ou reações psicológicas obscuras ou íntimas dos heróis – além de características psicológicas mais padronizadas, como a coragem ou covardia.

⁶⁰ “Neblina noruega” é aquela que sobe das encostas frias e úmidas das montanhas, pouco batidas pelo sol (MARTINS, 2001). Como explica Riobaldo noutra passagem, “o que nesta vida muda com mais presteza: é lufô de noruega, caminhos de anta em setembro e outubro, e negócios dos sentimentos da gente”.

A “multiplicidade na imagem” também é usada para captar os movimentos da memória ou a imobilidade do tempo:

[...] *a lembrança dela me fantasiou, fraseou – só face dum momento – feito grandeza cantável, feito entre madrugalar e manbecer.*

[...] *aquilo tardou assim: feito o tamanduá a língua pôe, feito quem quer comungar. A mocinha me tentando, com seu parado de águas; a boniteza dela esteve em minhas carnes.*

É pensando por analogia que Riobaldo descreve o significado pleno das ações, reações ou aparência dos personagens do seu relato ou de si mesmo, tornando-as mais claras e compreensíveis. Por exemplo, na “lembrança do Hermógenes, na hora do julgamento. De como primeiro ele, soturno, não se sobressaía, só escancarava muito as pernas, facção na mão; mas depois ficou artimanhado, com uma tristeza fechada aos cantos, como cão que consome raivas”. Ou então, ao saber que Joca Ramiro foi morto por Hermógenes e Ricardão, logo após o julgamento, Riobaldo comenta: “Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como o rominho no panelão de calda.”⁶¹

Outro bom exemplo é a comparação que associa Diadorim a uma “veada-mãe” protegendo o seu filhote no início da batalha final no Paredão. O contexto é de um combate acirrado entre “hermógenes” e “riobaldos”: balas zunindo nas ruas, “xamenxame de abelhas bravas”, “aos uivos zurros se zurrava”, morre Marcelino Pampa. Então, Diadorim aconselha Riobaldo a entrar no sobrado:

– “Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança... Constante que, aqui, o negócio está garantido...” – ele disse, mansinho de me persuadir.

Troquei o rifle-papo pelo máuser, movi mão, fogo. Nesse ato, nem sei se matei. Às artes, lá, o sobrado, que torna mirei e admirei. Meu posto? O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito veada-mãe que vem aparecer e refugir, de propósito, em chamariz de finta, para a gente não dar com o veadinho filhote onde é que está amoitado... Aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe

⁶¹“Rominhol” é uma “lata com cabo de pau, usada para retirar o melado quente do tacho” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico*: Século XXI. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, nov. 1999. 1 CD-ROM).

comandar – reger o todo cantão de guerra!
– “Eu vou...” –; *fui*.⁶²

“Em chamariz de finta” tem o sentido de manobra astuta e arriscada de quem adota a tática do logro e da dissimulação em vez do enfrentamento direto. Na imagem, a mãe oculta o filhote e se expõe como isca atrativa para enganar o inimigo, arriscando a própria vida. Este símile é um caso exemplar, porque interage plenamente com a narrativa.⁶³ Por um lado, retoma e condensa, colocando em claro relevo, dois importantes atributos desse personagem de Riobaldo: o Diadorim de “esmerados esmartes⁶⁴ olhos”, que se mostra “astuto” quando enfrenta o próprio bando de jagunços, disputando o lugar de chefe (“ele era mestre nisso”); e o menino dissimulado que enfrenta um mulato indecente com “fala” e “jeito” que “imitavam de mulher”. Por outro lado, através da imagem da fêmea-que-engana e do risco de morte contido em seu artil, o símile antecipa o desfecho da estória, que junta o feminino com o disfarce e a morte, revelando Diadorim como mestre das aparências enganosas⁶⁵.

Diadorim belo feroz

*Vi: o que guerreira é o bicho, não é o homem.*⁶⁶

Se Diadorim possui traços femininos, no entanto também reúne em si as qualidades masculinas mais valorizadas no universo guerreiro dos jagunços, onde “homem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem”: a coragem extrema, o vigor e ferocidade na luta. Sempre pronto para o combate, Diadorim “se fazia em fúria”, “de pancada”, “ansiando raiva”. Ele “sabia ser homem terrível”, “sabia era a guerra”: “sabia” porque bem versado em suas artes, porque tinha gosto por ela e o seu próprio sabor. Diadorim possuía “a virtude mais prezada do homem do sertão – a valentia – justamente aquela

⁶² ROSA, 1978, p. 441-2; grifos nossos.

⁶³ Naiden (1999) observa que o símile homérico interage com a narrativa, podendo anteciper a estória.

⁶⁴ “Astucioso, sagaz, solerte, artimanhoso, esperto, vivo” (MARTINS, 2001). “Rosa era um escritor que juntava o regional e o universal de uma maneira extremamente sofisticada e, às vezes, fazia com que determinadas palavras estrangeiras parecessem até caipiras. Por exemplo: ele diz que um determinado personagem é ‘esmartes’. Só que ‘esmartes’ é o ‘smart’ inglês adaptado a uma pronúncia do interior de Minas” (Haroldo de Campos em entrevista filmada em São Paulo, nov. 1996, para o documentário *Os nomes do Rosa*. Direção: Pedro Bial; Claufe Rodrigues. Produção: Vânia Catani; Pedro Bial. Roteiro e pesquisa: Ana Luíza Martins Costa; Raul Soares. [S.l.]: RCS, GNT/Globosat, 1997).

⁶⁵ Cf. MARTINS COSTA, 2003.

⁶⁶ É o que Riobaldo declara no meio da grande batalha do Tamanduá-Tão (ROSA, *GSV*, 1978, p. 417).

que se faz critério de virilidade”, como bem observou Walnice Galvão⁶⁷. Virilidade que Riobaldo procura descrever através de imagens concretas que incidem sobre a sua ferocidade e selvageria: rios bravos, árvores espinhentas e animais mortíferos.

Ao longo do romance, Diadorim é associado ao mandacaru e ao jaguar em duas situações críticas de disputa da chefia dos jagunços. Na primeira, logo no início do romance, o grande chefe Medeiro Vaz acaba de falecer. Diante do bando reunido, Riobaldo se recusa a assumir o posto, no que Diadorim ligeiro se candidata, “vigando o ar de todos”, “de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de mirada – tinha gateza para contador de gado”, anunciando sem meias palavras:

“A pois, então, eu tomo a chefia [...] Mas se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas...”

*Hê, mandacaru! ôi, Diadorim belo feroz! Ab, ele conhecia os caminhares. Em jagunço com jagunço, o poder seco da pessoa é que vale... Muitos, ali, haviam de querer morrer por ser chefes – mas não tinham conseguido nem tempo de se firmar quente nas idéias.*⁶⁸

Se aqui e em várias outras passagens o bando de jagunços é associado a um bando de lobos perigosos, que rosnam ferozes uns para os outros, Diadorim evoca o imponente mandacaru, tal como foi descrito nos sertões de Euclides da Cunha: o grande cacto da caatinga que agride e repulsa com seus espinhos, e “atua pelo contraste”, isolado e altivo, destacando-se “acima da vegetação caótica”: “aprumam-se tesos, triunfalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime”.⁶⁹

A segunda disputa de chefia ocorre na parte final do romance, logo após o pacto com o demônio. Dessa vez é Riobaldo quem dá um passo à frente, reivindicando o posto que então pertence a Zé Bebelo: “Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?” Surpresos e atizados, novamente os jagunços “rosnam”. Riobaldo mata dois deles – no que Diadorim rápido se posiciona ao seu lado, demarcando o espaço como um jaguar, a fera mais terrível e perigosa:⁷⁰ “Diadorim, jaguarado, mais em pé que um outro qualquer, se asava e

⁶⁷ GALVÃO, 1986, p. 101.

⁶⁸ ROSA, GJV, 1978, p. 65; grifos nossos.

⁶⁹ CUNHA, Euclides da. A Terra. In: -----, *Os sertões*: Campanha de Canudos. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 32.

⁷⁰ O jaguar, também conhecido como “jaguaretê” – a onça verdadeira (em tupi), que é tão familiar aos leitores de “Meu tio o Iauaretê” – ou “jaguarapinima”, “canguçu”, “onça-pintada”.

abava, de repor o medo mor. Ele veio marechal”.⁷¹

Por fim, numa imagem que funciona como um ponto de transição – fechando a longa passagem em que Riobaldo conhece o jagunço Reinaldo, que era o menino, que se revela Diadorim, mestre das belezas do mundo; e abrindo para a sua entrada infernal no “acampo do Hermógenes”, verdadeiro antro de feras –, o furor guerreiro de Diadorim é descrito através de uma seqüência de animais perigosos do sertão – onça, touro, cobra e um bando de queixadas –, compondo uma imagem múltipla que não só reforça a sua ferocidade, mas também atesta a dificuldade de apreendê-la:

*O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussu emendando sete botes estalados; bando doído de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!...*⁷²

À maneira de Aquiles, que busca vingança pela morte de Pátroclo, possuído do furor homicida de um leão, Diadorim cumpre o “mandado de ódio” de seu pai, “forcejando por vingança”. Ele quer o sangue dos judas “fora das veias”. “Em febre de ódio”, Diadorim se transfigura de tal forma no momento da luta que Riobaldo quase não reconhece o amigo: seus olhos ficam duros e sombrios, rajados de vermelho, sumidos dentro das órbitas; a cara muito branca; os cabelos desgrenhados; rilhando os dentes.

Se Diadorim guerreia como um animal selvagem, também os jagunços em luta agem como bichos que “farejam”, “rastejam” ou “acuam”, “cobrejando”, “cachorrando”, “vespando” ou “desabelhando”, e emitem sons animais como “rosnar” ou “uivar” (como cão ou lobo), “urrar” (como onça ou feras em geral), “zurrar” (como jumento), “zunir” (como vespas ou abelhas), “bramar” (como boi, burro, veado ou tigre) e “rinchar” (como cavalo):

[Zé Bebelo e os urucuianos] *Ele e seus cinco deram fogo feito feras. Gritavam de onça e de uivado...*

[Riobaldo lutando sob as ordens de Zé Bebelo] *Ab e aí o Fafafa veio vindo,*

⁷¹ Note-se que Rosa também recorre a comparações transformadas em adjetivos e até mesmo em verbos, quase todos criados por ele: “jaguarado” (como um jaguar); “desabelhadas” ou “desabelhavam” (debandar como um enxame de abelhas); “cachorrado” ou “cachorrando” (como um cachorro); e “acãoada” (perseguida e acuada por cães).

⁷² ROSA, 1978, p. 122-3; grifos meus.

descuidado à mostra, com seus cavaleiros – surgiam inocentemente, feito veados para se matar... Mas – hã! – então por de riba da cava desfechamos demos urros e o rifleio, transcruzando nos inferiores: – “Lá vai obra!...” Hê-bê! Deu de abelhas de pau oco: os das socavas entornaram o sangue-frio, demais se assustaram, correndo em fuga maior debaixo de tiros, xingos, às pragas.

[o batismo de fogo do jagunço Riobaldo, lutando sob as ordens do Hermógenes] *Antes aí, os outros nossos, que se danando no vespeiro dos bebelos, roncavam em poeira deles, decerto se acabavam estraçalhados que nem coelho com a cainça. [...] Ainda divulguei, nas sofraldas descentes, homens que corriam, meus iguais, às vezes se subiam do bamburral baixo, feito açoada codorniz.*⁷³

[Treciziano atacando Riobaldo durante a segunda travessia do Liso do Sussuarão] *Como vinha, terrível, naquele agredimento de boi bravo.*

No que, os outros, os hermógenes, também, que primeiro formavam mó, depressa alargaram espaço, se abrindo uns dos outros – mato de gente. Eles tresfuriavam assim, aos urros zurrros, quantidade que eram; eh, sabiam vir, à cossa.

Nas relações entre os homens projetam-se as relações entre os animais, apreendidos dentro de uma malha de oposições hierarquizantes, onde os ávidos e ferozes (onça, touro, cobra, lobos, queixadas) se opõem aos tímidos e inocentes (veados, vacas, codornas, coelhos), os mais nobres (onça, touro) aos mais vis e repelentes (cobra, escorpião, caramujo), os astutos (raposa) aos ingênuos (vaca), os que atacam em bando (lobos, queixadas, vespas, abelhas) aos que atacam sozinhos (onça, cobra), os peçonhentos (cobra, escorpião) aos carniceiros (onça, lobo), os fortes (cão) aos fracos (codorna), e assim por diante.

As qualidades de animais terríveis, que definem Diadorim como homem viril, colocam-no lado a lado com os heróis da *Iliada*, que também são constantemente comparados a animais de fúria intensa, principalmente o leão

⁷³ “Cainça” (do latim *canitia*, de *canis*, cão) é um “ajuntamento de cães”; cainçalha, cainçada, canzoada, canzoeira (FERREIRA, *Dicionário Aurélio Eletrônico*, 1999).

⁷⁴ Nas comparações da *Iliada* os animais despontam como emblemas, verdadeiras marcas distintivas de tipos diversos de lutas: hierarquia animal que se desdobra em hierarquia bélica. Os animais podem ser divididos em classes hierarquizadas, como fortes e fracos ou que lutam sozinhos ou em bandos. Dentre os fortes: leão, touro, javali, leopardo, pantera, delfim, águia; e lobos, chacais, vespas, abutres e cães de caça (atacam em bando). Dentre os fracos: os rebanhos domésticos (ovelhas, cabras e vacas), protegidos pelos homens e seus cães de caça, e os rebanhos selvagens (gazelas, cervos e gamos); lebres, pombas, gralhas, grou, cisnes, gansos, estorninhos e peixes. Quando são os exércitos que investem, numa visão de conjunto, os guerreiros são comparados a animais que atacam em bandos (como lobos, javalis ou vespas). Eles emitem sons selvagens e

de potente *ménos*, emblema das virtudes guerreiras.⁷⁴ Tanto na *Iliada* quanto em *Grande sertão: veredas* as comparações com feras selvagens expressam e colocam em evidência a natureza violenta do ardor guerreiro: o desejo de matar. Elas explicitam um laço de identidade, uma qualidade comum entre homens e feras, “em raiva de fúria”, que incide sobre a aparência física e o comportamento, e que os leva a matar e arriscar a vida no combate, como observaram Schnapp-Gourbeillon, Clarke e Loraux.⁷⁵

Rosa, tradutor de Homero

O *Caderno Homero* não se limita ao tema do herói e da narrativa épica, mas propõe um problema inédito: o que mais causa surpresa em sua leitura é a preocupação do escritor com a sua linguagem.

Guimarães Rosa lê as epopéias em mais de uma língua, cotejando o original com traduções em inglês e alemão.⁷⁶ Em vários momentos, ele próprio busca equivalentes em português para palavras e expressões de difícil tradução.⁷⁷ Seu interesse pelos epítetos sintéticos, que ocupam grande parte do *Caderno*, nos dá uma boa medida de seu envolvimento com a palavra homérica. Como vimos, a seção “Ilias” é uma verdadeira lista de palavras compostas: os longos epítetos em alemão e alguns em grego. São tantos os epítetos registrados no *Caderno* que seria possível fazer uma grande lista, inventariando, para cada deus ou mortal, seus diversos qualificativos, transcritos em inglês, alemão, grego e português (quando o escritor tenta traduzi-los). Eis alguns exemplos:

Zeus: *Zeus, the cloud-gatherer; Zeus, the Cloud-compeller; Zeus, who delights in thunder; Lord of the lightning flash; aegis-bearing Zeus; Zeus the Thinker (waltender); almighty Zeus.*

brutais: seus gritos são estridentes como o do falcão; urram e rugem como leões ferozes, terríveis e medonhos; zumbem como vespas; rilham, fremem ou estrugem os dentes como javalis prontos para o ataque. Os heróis mais valorosos são comparados ao leão, qualificado de furioso, cruel, feroz, voraz, ameaçador, sanguinário, ávido de carne, orgulhoso, de espírito enérgico, que não treme nem teme, que possui olhos chamejantes e medonhos.

⁷⁵ SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981; CLARKE, 1986; LORAUX, 1994.

⁷⁶ As traduções francesas, localizadas na Biblioteca de Rosa (IEB/USP), não contêm anotações nem são citadas no *Caderno Homero*. Não é possível saber se Rosa também utilizou traduções para o português, mas é bem provável que ele conhecesse as de Odorico Mendes (*Iliada*, 1874; *Odisseia*, 1928) e dos padres portugueses (Palmeira e Correia, *Odisseia*, 1938-9; Correia, *Iliada*, 1945), as quais são anteriores à data de seu estudo de Homero (Paris, 1950) – ainda que não haja nenhuma evidência concreta disso, pelo menos até agora.

⁷⁷ O mesmo pode ser dito em relação às seções “Dante” e “La Fontaine”: Rosa lê a *Divina Comédia* e as *Fábulas* no original (dominava ambas as línguas), alternando a reprodução de versos em italiano e francês com transposições para o português e alguns comentários de estilo (muitos deles precedidos pelo signo *m*°).

- Zeus, der donnerfrohe; Zeus, der Donnerer; Wolkenumballtekronion; Zeus, der Wolkenballer; Der hochdonnerde Zeus (m% - altitonante).

- Zeus, o trovador; (m% Júpiter, o ajuntador de nuvens); (Zeus - senhor do relâmpago brilhante e da Nuvem Negra - pg 401); Zeus, que governa do Monte Ida; o omnividente Zeus; Júpiter, o Planejador.

Ares: the maniac Ares; den rasenden Ares; der sturmische Ares; Ares, der Staedtezermalmer.

- o brônzeo deus da guerra; Ares, rompedor de escudos; Ares, o destruidor.

Poseidon: der Laenderumstuermer Poseidon; Poseidon, der dunkelgelockete; Poseidon - der Erdumstuermer

Hera: the white-armed goddess Here; the ox-eyed Queen of Heaven; Here mit blendenden Armen; Here, die Göttin mit blendenden Armen; Here, die blendende Göttin; die boheitblickende Here.

- Here, a deusa dos Braços Alvos.

Aurora: Aurora, com seus artelbos côr-de-rosa (on crimson toes); Eos, com as mãos róseas.

Iris: wind-swift Iris of the fleet foot.

- Iris - die goldbeflügelte Botin; die windbefluegette Iris.

- Iris, a dos pés ligeiros; Iris, dos pés de turbilhão; a alada Iris.

Tétis: Thetis, des Meergreis' Tochter; die silberfüssige Göttin; Thetis, die lockige Tochter des Meeres.

Athena: Athene of the flashing eyes; bright-eyed Athene (glaukópis); unsleeping Child of aegis-bearing Zeus.

- Athene, die Göttin mit leuchtenden Augen (glaukópis); Pallas Athene gewaltig leuchtende Augen; die Hellängige.

Aquiles: runner; Achilles, most redoubtable of men.

- der schnelle Läufer Achilleus; gottgleicher Achilles; der behre läufer Achillens.

- o monstruoso Aquiles.

Ulisses: Odysseus, sacker of cities; the god-like Odysseus; Odysseus, arch-intriguer.

- o nobre Ulysses.

Heitor: Heitor of the flashing helmet; Hector, killer of men.

- der strahlende Hektor.

- o ilustre Heitor; o admirável Heitor.

Guimarães Rosa também se detém nos “troianos, domadores de cavalos” (“the horse-taming trojans”) e “gregos, de vestes de bronze” (“the iron-clad Achaeans”; “to the ships where his bronze-clad army lay”) ou “the long-haired Achaeans”; no “mar vinoso” (“cross the wine-dark sea”) ou “cinzento” (“the grey sea”); nos “negros navios” (“my good black ship”) ou “naus ocas” (“hollow ships”); e nos “bois de chifres retorcidos”: “sempre o gado com croked horns”; “and shambling cattle with crooked horns were slaughtered

without end”; “um rebanho de straight-horned cattle, etc. (belo para citar)”; dentre outros.

Ainda que não traduza a maioria dos epítetos, o seu registro sistemático sinaliza o interesse de Rosa pela capacidade do grego e do alemão para formar neologismos, imagens sintéticas, nomes compostos. Sua leitura dos poemas é um estudo minucioso das palavras compostas – espécie de palimpsesto das etimologias de seus elementos.⁷⁸ O escritor quer apreender o seu modo de fabricação. Um interesse que se faz presente em sua obra, nas inesgotáveis inovações vocabulares que se tornaram sua marca registrada, principalmente a partir de *Grande sertão: veredas*.

No *Caderno Homero*, vemos Rosa se deparar com o problema da tradução dos epítetos, buscando equivalentes em português que reproduzam a concisão do grego ou do alemão (seção “Ilias”, p. 31):

Thetis, a de pés de prata (m% - argentiflva; não: argentipede)
(m% - os feios compostos levipede, aurícomo, etc., vieram das traduções dos gregos para o latim ou para o português)

É curioso notar que sua crítica aos “feios compostos” proponha o mesmo problema gerado pelas polêmicas traduções de Manuel Odorico Mendes.⁷⁹ Quase um século antes de Guimarães Rosa dedicar-se ao estudo de Homero, o poeta maranhense viu-se às voltas com o problema da tradução dos epítetos sintéticos, procurando reproduzi-los através da invenção de palavras compostas, na sua grande maioria, via junção de partículas latinas.⁸⁰ Eis algumas das soluções de Odorico para os epítetos registrados por Rosa (note-

⁷⁸ A expressão é de Berthold Zilly, tradutor alemão de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, referindo-se ao idioma alemão (ZILLY, B. Traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha. *Humboldt*, Bonn, n. 72, ano 38, p. 10, 1996).

⁷⁹ As traduções de Homero feitas por OM (1799-1864) só foram publicadas após a sua morte: a *Iliada*, em 1874; a *Odisseia*, em 1928. Segundo Silveira Bueno, cabe a OM o mérito de ter sido o primeiro tradutor de Homero para o português: no final do século XIX, Antônio José Viale publicou apenas alguns episódios da *Iliada*, e somente em 1945 foi editada em Portugal a tradução integral do padre M. Alves Correia. Cf. BUENO, S. Prefácio. In: HOMERO. *Iliada* (em verso). Tradução e notas de M. Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1956. p. 7-22. (Biblioteca Clássica, v. 37). E a *Odisseia*, traduzida pelos padres portugueses, foi publicada em 1938-9.

⁸⁰ Procedimento singular, já que os demais tradutores de Homero para o português traduziram os epítetos sintéticos via perífrase: ao invés de “Iris aerípede”, “Íris, de pés alados”. Seguindo os preceitos de OM, Haroldo de Campos fez uma “tradução criativa” da *Iliada* (2001-2) que procura “transcriar” os epítetos homéricos: “Apolo flechicerteiro”, “arcoargênteo”; “pulcrícoma Latona”; “Hera, a deusa bracinívea”; “Aquiles, pés-velozes”; “o herói amplo-reinante” (ver CAMPOS, H. de. Para transcriar a *Iliada*. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 143-61, dez./jan./fev. 1991-2).

se que ambos traduzem pés de prata como “argentípede”): os gregos de vestes de bronze são “epeus eriarnesados”; gregos de sólidas grevas, “grevados gregos”; o briho de bronze das armas, “eribrilhantes”.⁸¹ E os deuses e heróis são:

Zeus: *nubicogo Satúrnio; o altipotente; o fulminante Jove; o fulminador; sempiterno Padre; Pai celeste fulgurante altitonante; o Tonante; o grã tonante; o altíssonno; Omnipotente senhor do raio; o anuviador; o nimbozo Padre.*

Poseidon: *crinicéculo Netuno; o que abarca a terra; o azul monarca.*

Apolo: *o deus arco-argênteo; o argenti-arqueiro; arco-argênteo Febo; Febo de áureo alfange; Apolo arco-de-prata; divinal fecheiro; arcitenente; Apolo arcipotente; longe-vibrador, Apolo, de arco exímio.*

Ares: *Marte urbífrago; o feroz Marte; homicida; sanguíneo Marte; eversor de muros.*

Hefestos: *ignipotente.*

Hera: *olbitáurea Juno; olbípulcra; bracinívea; bracicândida; auritrónia; albinitente.*

Iris: *aerípede; a nuncia procelípede; alidourada Íris; a nuncia ali-dourada.*

Atena: *olbicerúlea; Minerva cérula; olbigázeia; a gázeia Palas; Palas crinípulcra; a belígera Palas; a grã Minerva.*

Aurora: *dedirrósea Aurora; a crócea Aurora; a ruiva Aurora.*

Tétis: *argentípede; pulcrícoma Nereida; Tétis crinípulcra.*

Aquiles: *velocípede Aquiles; o pé-veloz; celerípede; o rompe-esquadrões sem-par Aquiles; Pelides sem-par; Aqueu sem-par; o belaz Eácida; divo Aquiles.*

Ulisses: *o sapiente Ulisses; ínclito Ulisses; divo prudentíssimo Laércio; sublime solertíssimo Ulisses.*

Heitor: *fulmíneo Priâmeo; o Priamides cristado exímio; minaz Heitor; o atroz Marte Priâmeo; o belígero Heitor; Heitor furente; magno Heitor; o fulgurante casco de Heitor; Heitor sangrento; divo Heitor.*

Diomedes: *pugnaçTidides; Márcio Tideu; Tidides coraçudo; grã lanceiro.*

O patriarca da tradução criativa

Os neologismos de Manuel Odorico Mendes estão na base da polémica gerada por suas traduções, que, até os anos 50, foram depreciadas

⁸¹ Para evitar uma possível monotonia com a repetição das palavras “bronze” e “brônzeo”, OM recorre a vocábulos latinos: “*éreo*” (do lat. *aereus*: feito de cobre, de bronze ou de arame, *eris*), como em “sono éreo dorme”; “freixo de érea ponta”; “éreo pique”; “éreo brado”; “éreo fio”; e “*éneo*” ou “*aéneo*” (do lat. *aeneus*: referente ou semelhante ao bronze; de bronze, brônzeo), como em “cúspide énea”; “corte aéneo”; “aéneo esplendor”; “elmo aéneo”; ou “raivoso pelo amigo, em brilho aéneo/ Se envia Ulisses às primeiras filas”. OM também recorre ao latim para criar novas palavras com o prefixo “*eri*”: lanças “*eriagudas*”; troianos “*eriarnesados*”; Heitor “*eribrilhante*”; herói “*erifulgente*”; Menelau marcha “*erifulgúreo*”; carro de guerra “*eri-incrustado*”; Menelau “*erilustroso*”; “*erípedes*” fogosos; corcéis “*ericalçados*”; ou “Heitor pula do coche,/ dardos brande *erifúlgidos*, alas corre/ provocando o conflito” (cf. MARTINS COSTA, A. L. *A Ilíada de Odorico Mendes*, Rio de Janeiro, 1993. 58 p. Mimeografado).

por críticos importantes como Sílvio Romero⁸² e Antonio Candido⁸³; louvas por Silveira Bueno (1956), João Ribeiro e Martins de Aguiar⁸⁴.

Na década de 1960, Haroldo de Campos recolocou a “questão Odorico Mendes” no centro de um debate sobre os valores literários no Brasil.⁸⁵ O que o poeta valoriza hoje em suas traduções é exatamente o que Sílvio Romero criticava no início do século: inventar termos, juntar arcaísmos e neologismos, latinizar e grecificar palavras e preposições.⁸⁶

Haroldo de Campos considera Odorico Mendes o “patriarca da transcrição” ou da “tradução criativa” no Brasil, justamente por ter sido ele o primeiro a propor e a colocar em prática uma “teoria moderna da tradução”: um sistema coerente de procedimentos que permitia “helenizar ou latinizar o português”, acentuando a distância entre as duas línguas, ao invés de neutralizar suas diferenças sintáticas e lexicais.⁸⁷ O “sistema preconcebido” e “absur-

⁸² Sílvio Romero dirige críticas acerbas ao “português macarrônico” e às “monstruosidades” das traduções de OM da *Iliada*, *Odisseia* e *Eneida*: “Quanto às traduções de Virgílio e Homero tentadas pelo poeta, a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades”; “ásperas, prosaicas, obscuras, assaltam o leitor aquelas páginas como flagelos”; “é abrir ao acaso e tropeçar a gente na pior das afetações, a afetação gramatiquêira, purista e pseudo-clássica”. (ROMERO, S. Manuel Odorico Mendes. In: -----, *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. t. 3, p. 30-8).

⁸³ Para o crítico, as traduções de OM são exemplos de “pedantismo arqueológico” e “preciosismo do pior gosto”; sua *Iliada* está repleta de “vocábulos e expressões que tocam as raiais do bestialógico e a que Sílvio Romero já fez a devida justiça”; por seus “neologismos de mau gosto” e “palavras artificialmente compostas”, OM se aproxima de José Bonifácio (CANDIDO, A. Mau gosto In: -----, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1, cap. 6, item 3, p. 201-5 e 262).

⁸⁴ Cf. RODRIGUES, A. Medina. Prefácio. In: HOMERO. *Odisseia* (em verso). Tradução e notas de M. Odorico Mendes. São Paulo: Edusp/Ars Poética, 1992a. p. 19-54.

⁸⁵ Cf. RODRIGUES, op. cit.. Haroldo de Campos debateu a “questão Odorico” numa série de artigos, inicialmente nos anos 60: CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: -----, *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992b. p. 31-48; 127-45; A palavra vermelha de Hölderlin e Poética sincrônica. In: -----, *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-107; 205-12. Na década de 90, em função de sua própria tradução da *Iliada* (2001; 2002), realizada em diálogo com OM, Haroldo escreveu: Para transcriber a *Iliada* (1991-92); e Odorico Mendes: o patriarca da transcrição (In: HOMERO. *Odisseia* (em verso). Tradução e notas de M. Odorico Mendes. São Paulo: Edusp/Ars Poética, 1992a. p. 11-4).

⁸⁶ Nas palavras de Sílvio Romero (1943, p. 30-8): “O tradutor atirou-se à faina sem emoção, sem entusiasmo e munido de um sistema preconcebido. O preconceito era a monomania de não exceder o número de versos feitos por Virgílio e Homero para provar a idéia pueril de ser a língua portuguesa tão concisa quanto o latim e o grego. Para obter este resultado esdrúxulo e extravagante o maranhense torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, jungiu arcaísmos a neologismos, latinizou e grecificou palavras e proposições, o diabo! Num português macarrônico abafou, evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero. [...] Neste estilo esvaeceu-se de-todo a poesia do velho Homero. As traduções de OM são injustificáveis; este homem, aliás talentoso e ilustrado, foi vítima de um sistema absurdo. Sirva-nos o exemplo e evitemo-lo.”

⁸⁷ Segundo Haroldo de Campos (1992b, p. 38-9), o projeto de tradução de OM envolvia a idéia de síntese, “seja para demonstrar que o português era capaz de tanta ou mais concisão do que o grego e o latim (reduziu os 12.106 versos da *Odisseia* a 9.302); seja para acomodar em decassílabos heróicos, brancos, os hexâmetros homéricos; seja para evitar as repetições e a monotonia que uma língua declinável (onde se pode jogar com as

do” de Odorico Mendes (na visão de Silvio Romero) estaria, portanto, afinado com a “sensibilidade moderna”.

No campo da teoria da tradução, destaca-se o ensaio de Walter Benjamin sobre “A Tarefa do Tradutor” (de 1923),⁸⁸ que formula uma concepção moderna da tradução poética da forma, segundo a qual não é a língua estrangeira que deve se adequar à língua do tradutor, perdendo suas características próprias, mas é a língua da tradução que deve ser “violentada”, forçada ao máximo em direção à língua estranha.⁸⁹

Haroldo de Campos traça um paralelo entre as traduções de Homero e Virgílio, feitas por Odorico, e as de Sófocles, feitas por Hölderlin. Ambas foram duramente criticadas por sua sintaxe e léxico estranhos à língua; ambas foram “redescobertas” e “reverenciadas” pela crítica moderna: o próprio Haroldo; o grupo de Stefan George e Walter Benjamin, que se deslumbraram com sua “admirável radicalidade”, sua “literalidade à forma do original”. Esta seria a única via de acesso à palavra e às imagens gregas ou latinas, recriando a “força concreta da metáfora original”.

Ao “violentar” sua própria língua, o tradutor enriquece-a com neologismos e construções sintáticas inusitadas, geradas pelo encontro violento e antropofágico entre duas línguas.⁹⁰ Nesse contexto, pode-se dizer que as traduções de Odorico Mendes foram consideradas “monstruosidades” justamente porque rompiam com a normalidade constituída da língua, subvertendo suas convenções lingüísticas e gramaticais.

Ao elogiar Odorico Mendes, Haroldo de Campos não ignora que

terminações diversas dos casos, emprestando sonoridades novas às mesmas palavras) ofereceria na sua transposição para um idioma não-flexionado”.

⁸⁸ BENJAMIN, W. The task of the translator. Tradução de Harry Zohn. In: ARENDT, Hannah (Ed.). *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. p. 69-82; La tâche du traducteur. Tradução de Maurice de Gandillac. In: BENJAMIN, W. *Oeuvres*: I - Mythe et Violence. Paris: Dénöel, 1971. p. 261-75; *A tarefa do tradutor*. 2. ed. rev. e aum. Tradução de Karlheinz Barck et alli. Revisão de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Instituto de Letras/UERJ, 1994. Cadernos do Mestrado. Literatura/1.

⁸⁹ O lema da moderna teoria da tradução poética “bem poderia ser aquela citação extraída por Walter Benjamin de Rudolf Pannwitz: Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglizá-lo. Têm muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira [...] O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira” (cf. CAMPOS, 1991-2, p. 143-4).

⁹⁰ Hölderlin scandalizou seus contemporâneos (inclusive Schiller, Goethe e Voss, tradutor da *Iliada* e da *Odisseia*, no final do século XVIII) porque, “com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original. Não há dúvida de que o sentido do original (seu conteúdo denotativo) assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente” (cf. CAMPOS, 1969, p. 211).

suas traduções nem sempre foram felizes, produzindo “aberrações” ou neologismos de gosto duvidoso – denominados por Rosa de “feios compostos”, como “levípede” ou “aurícomo”. No entanto, “com todas as suas passagens frouxas ou de mau gosto, Odorico produziu também altos momentos de poesia”. Não pode ser minimizado ou excluído pela crítica um poeta que deu nova vitalidade ao verso traduzido, teve bom ouvido para a melopéia homérica e “transcriou” belos epítetos, como “dedirrósea Aurora”, “criniazul Netuno”, “olhigázea Palas”, “alidourada Íris” e “olhinegros Aqueus”.

Rosa, monstro literário

Assim como as traduções de Odorico Mendes, *Grande sertão: veredas*, de 1956, provocou uma acirrada polêmica. Nos anos que se seguiram ao seu lançamento, foi elogiado por críticos e escritores, como Antônio Callado, Paulo Rónai, Afrânio Coutinho, Cavalcanti Proença, Oswaldino Marques, Tristão de Ataíde, Pedro Xisto, Euryalo Canabrava, Jaime Adour Câmara e Antônio Candido; mas também foi duramente criticado por Marques Rebelo, Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, José Lins do Rego e Silveira Bueno, dentre outros.

O cerne da polêmica girava em torno de suas “inovações estilísticas e lingüísticas”, de suas “experimentações no plano da estética literária”: “criação de uma linguagem nova”; “excessos de hermetismo vocabular”; “língua codificada, diferente dos padrões tradicionais”; “manipulação arbitrária das palavras”; “língua estranha e sintaxe extravagante”; “excessos de virtuosismo, espécie de esnobismo literário”.⁹¹

Para ilustrar a polêmica, recorro a uma anedota curiosa, que envolve

⁹¹ Procurei levantar a polêmica em torno do lançamento de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, entre 1956 (1ª ed.) e 1957-8 (quando Rosa concorre à Academia Brasileira de Letras, perdendo para Afonso Arinos de Melo Franco, de 27 votos a 10). Na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), consultei dois periódicos literários do Rio de Janeiro: o *Jornal de Letras* (1955 a 1959) e a revista *Leitura* (1958). No primeiro (*JL*), destacam-se as críticas negativas de ADONIAS FILHO (O romance brasileiro em 1956. *JL*, Rio de Janeiro, n. 93, abr. 1957, p. 9; e *Corpo de Baile*, um equívoco literário. *JL*, Rio de Janeiro, n. 84, jun. 1956, p. 2); e a crítica elogiosa de Franklin de OLIVEIRA (*Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. *JL*, Rio de Janeiro, n. 83, mai. 1956, p. 15). “O processo de Guimarães Rosa” (*JL*, Rio de Janeiro, n. 87, set. 1956, p. 2) reúne depoimentos de críticos e escritores que defendem (como Antônio Callado, Paulo Rónai e Afrânio Coutinho) ou atacam *GSV* (José Lins do Rego, Marques Rebelo); “Escritores que não conseguem ler *GSV*” (*Leitura*, Rio de Janeiro, n. 8, fev. 1958, p. 50-A, 50-B), reúne os depoimentos de Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Barbosa Lima Sobrinho, dentre outros. Para uma análise da crítica publicada em jornais, utilizando artigos reunidos pelo próprio Rosa (AGR/IEB/USP, Série “Recortes”), ver o trabalho de Viegas (*Primeiras veredas no Grande sertão: a crítica dos anos 50*. 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Departamento de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. Mimeografado).

o professor Silveira Bueno. Sua crítica ao *Grande sertão: veredas*, publicada em junho de 1957, emprega a mesma imagem utilizada por Silvio Romero contra Odorico Mendes:

*De uma coisa eu me admirei: da formidável gargalhada que estará dando o autor desde que o José Olympio teve a coragem de publicar estas toneladas de cimento armado e mais ainda: desde que os seus neófitos começaram a ajoelhar-se perante o seu monstro literário!*⁹²

O paralelo com Silvio Romero é imediato: além de recorrer à imagem do “monstro”, o alvo central de sua crítica são as inovações verbais do escritor.⁹³ Ainda que o autor não faça qualquer referência a Odorico em sua crítica a Rosa, tudo leva a crer que ele compartilhava das críticas às suas traduções. Uma suposição lógica, mas totalmente equivocada. Em seu Prefácio à *Iliada* de Odorico Mendes, datado de abril de 1956, Silveira Bueno faz uma verdadeira apologia de sua tradução, num ensaio que ignora totalmente as críticas de Silvio Romero:

*A invenção do poeta foi magnífica: a auritrônia Juno. Esta é outra qualidade de Odorico Mendes, preceito que recebeu de Homero: a formação de termos novos pela adjunção de outros já conhecidos. Para dar uma simples amostra da sua fecunda invenção, notamos, somente no primeiro livro, todas estas formações segundo os moldes do grande mestre grego: infrugífero mar; altipotente Jove; celerípede Aquiles; olbiespertos gregos; nubícogo Saturno; arciaargênteo Febo; quinquedentado espeto; Aurora dedírrósea; Nereida argentípede; auritrônia Juno; Helena bracicândida; claviargêntea lâmina. [...] Odorico Mendes, atendo-se, no geral, aos melhores autores clássicos portugueses, especialmente a Filinto Elísio de quem se fez discípulo, não duvidou, como o mestre grego, de usar palavras de outras procedências, empregando galicismos, italianismos, e o que é mais notável, recorrendo aos modismos do Brasil.*⁹⁴

Para Silveira Bueno, as inovações de um clássico traduzindo Homero são louváveis, mas não as “ousadias” de um escritor contemporâneo. Dois pesos, duas medidas. O que ele valoriza em Odorico Mendes é justamente o que vai recriminar em Rosa, um ano depois, em conformidade com a crítica da época: os neologismos, formados com palavras importadas de outras línguas.

⁹² BUENO, S. O Grande sertão: veredas. *A Gazeta*, São Paulo, 07 jun. 1957, apud VIEGAS, op. cit., p. 76-81 (grifos nossos). Para uma análise de sua crítica, vide VIEGAS, loc. cit.

⁹³ Segundo Haroldo de Campos (1992a, p. 12), algumas das inovações vocabulares de Rosa ainda hoje são consideradas “monstruosidades” pelo crítico Wilson Martins.

⁹⁴ BUENO, 1956, p. 11-13.

Ainda que de forma enviesada, a anedota ilustra muito bem o meu intento: traçar um paralelo entre Guimarães Rosa e Odorico Mendes. Ambos geraram uma intensa polêmica, centrada em suas radicais inovações sintáticas e lexicais. Ao romperem com a normalidade constituída da língua, suas obras foram consideradas “monstruosidades”.⁹⁵

Ler Guimarães Rosa, assim como Homero em Odorico Mendes, implica no aprendizado de uma língua estranha. Não é por acaso que a crítica sobre Rosa compreende vários compêndios sobre o seu vocabulário e sua estranha sintaxe. Como observou Berthold Zilly ⁹⁶, o leitor de hoje “aprecia um certo efeito de estranhamento, está disposto a submeter-se a períodos insólitos, termos estrangeiros, raros ou arcaicos, metáforas arrojadas, técnicas narrativas polifônicas”. Para uma sensibilidade moderna, Rosa e Odorico oferecem ao leitor uma experiência de estranhamento com a sua própria língua, aliada à aventura de desvendá-la. Ainda que a odisséia de Guimarães Rosa seja muito mais prazerosa.

A palavra criativa

Segundo Augusto de Campos, Odorico Mendes seguia os preceitos de seu mestre Filinto Elísio, para quem “o modo de aperfeiçoar a língua materna é enxertando nela o precioso de outras”.⁹⁷

O fato de Rosa ter criticado os “feios compostos” que vieram das traduções de Homero para o latim ou para o português, de modo algum coloca-o ao lado daqueles que repudiaram o método tradutivo de Odorico. Um vínculo muito forte une os dois autores, um mesmo preceito orienta suas opções estéticas: o enriquecimento do português através do diálogo fecundo e antropofágico entre as línguas. Ou então, retomando Pannwitz e Benjamim, pode-se dizer que eles alargaram as fronteiras do idioma materno, submeten-

⁹⁵ “O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, sob a espécie da monstruosidade” (DERRIDA, *Gramatologia*, apud CAMPOS, 1992a, p. 13). O termo “monstruosidade” tem as acepções de “coisa contra a ordem regular da natureza, irregularidade notável na conformação; monstro; portentoso, assombroso; coisa extraordinária ou contra o que regularmente sucede; tudo o que é contra a moral; e *monstruoso* (do lat. *monstruosus*): que tem a qualidade ou natureza do monstro; de grandeza extraordinária; extraordinário, que excede tudo que se devia esperar; repelente; extraordinariamente feio; que excede quanto se possa imaginar de mau; que é contra a ordem moral”. VALENTE, Antonio Lopes dos Santos (Dir.). *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora, [191-?]. 2v.

⁹⁶ ZILLY, 1996, p. 8.

⁹⁷ CAMPOS, A. De Ulysses a Ulisses. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 123-41.

do-o ao impulso violento que vem de outras línguas.

Muitas análises apontam para as diversas línguas que se interpenetram e dialogam umas com as outras nas construções textuais de Guimarães Rosa. Sua escrita é lugar de várias línguas em ação, que produzem constantemente tradução e interferência. O escritor parece levar às últimas conseqüências o procedimento de Odorico Mendes, já que não se limita ao grego ou latim, mas também incorpora elementos das mais variadas procedências.⁹⁸

Logo após a publicação de *Grande sertão: veredas*, Rosa escreveu o que pode ser considerado uma espécie de teoria da tradução, onde expõe alguns aspectos fundamentais de sua própria arte: “Pequena palavra”, datado de 27/8/1956, ou seja, de um mês após a publicação do seu romance.⁹⁹ Ao comentar a tradução de Rónai, Guimarães Rosa¹⁰⁰ explicita sua própria concepção da tarefa do tradutor:

Saudável é notar-se que ele não pende para a sua língua natal, não imbui de modos-de-afeto seus textos, que nem mostram sedimentos da de lá; não magiariza. Antes, é um abrasileiramento radical, um brasileirismo generalizado, em gama comum, clara, o que dá o tom. A mim, confesso-o, talvez um pouquinho, quem sabe, até agradasse também a tradução num arranjo mais temperado à húngara, centrado no seio húngaro, a versão estreitada, de vice-vez, contravernacular, mais metafrásica, luvarmente translática, sacudindo em suspensão vestígios exóticos, o especioso de traços húngaros, húngarinos – o ressaibo e o vinco – como o tokái, que às vezes deixa um sobregosto de asfalto. Mesmo à custa de, ou – franco e melhor falando – mesmo para haver um pouco de fecundante corrupção das nossas formas idiomáticas de escrever.

A crítica ao “abrasileiramento radical” de Paulo Rónai aponta na mesma direção da “concepção moderna da tradução poética da forma”, tal como concebida por Walter Benjamin. Para Rosa, num “arranjo mais temperado” à moda da língua estrangeira, “o tradutor deve deixar que seu trabalho

⁹⁸ Como diplomata, Rosa residiu na Alemanha, Colômbia e França, dominando perfeitamente a língua desses países, bem como inglês e italiano. Além disso, possuía conhecimentos suficientes para ler livros em latim, grego clássico e moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio. Cf. LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97 (p. 82). A crítica já identificou a presença de elementos de muitas dessas línguas em seus textos, inclusive do tupi (cf. CAMPOS, H. de. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, 1992b. p. 57-63).

⁹⁹ ROSA, J. Guimarães. Pequena palavra. In: RÓNAI, P. (Seleção, Tradução e Notas). *Antologia do conto húngaro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Prefácio, p. 11-28.

¹⁰⁰ ROSA, 1975, p. 25-7.

fique com um sabor exótico e uma parcela de opacidade”.¹⁰¹ A “fecundante corrupção” entre as línguas está na base de suas inovações lingüísticas.

Alguns anos mais tarde, a partir da correspondência com seus tradutores (Meyer-Clason, Bizzarri, J. J. Villard, Harriet de Onis e Angel Crespo), Guimarães Rosa pôde aprofundar ainda mais suas reflexões sobre o tema da tradução. Meyer-Clason, que traduziu *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, além de vários autores brasileiros, como Machado de Assis, Drummond, Cabral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Clarice Lispector, afirma não conhecer escritor que se tenha interessado tanto pelo problema da tradução como Guimarães Rosa.¹⁰²

Em 1965, naquela famosa entrevista concedida a Günter Lorenz, vemos o escritor falar de sua relação com a língua como “um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”, explicitando alguns de seus preceitos básicos: buscar o sentido original de cada palavra, limpando-as das impurezas da linguagem cotidiana; evitar a servidão à sintaxe vulgar e rígida; fecundar e corromper o idioma materno com elementos de outras línguas. Rosa acaba formulando o seu “método tradutivo” de escrita:

*Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia.*¹⁰³

Na obra de Rosa, o sertão e sua biblioteca “são amantes que procriam apaixonadamente”. Como bem observou Vilém Flüsser, o escritor “viaja com os

¹⁰¹ A formulação é do próprio Paulo Rónai, ao comentar a crítica do amigo, feita “com o jeito amavelmente diplomático de quem elogia” (RÓNAI, P. As falácias da tradução. In: ----- *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976. p. 73-89). Sobre a “arte poética” de Rosa, tal como formulada em “Pequena Palavra”, ver RÓNAI, P. A fecunda babel de Guimarães Rosa. In: ----- *Pois É*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 23-9; e Guimarães Rosa e seus tradutores. *Correio do povo*, Porto Alegre, 25 set. 1971. Caderno de sábado, p. 11.

¹⁰² “Não conheço escritor – e conheço alguns – que se tenha, como JGR, interessado tanto pelo problema da tradução, da transplantação - operação gêmea àquela que o autor realiza no papel branco diante de si, já que o processo da tradução prossegue o processo da criação literária. Foi Rosa um dos participantes do colóquio de Escritores Latino-Americanos e Alemães, organizado pela revista Humboldt no ano de 1962, em Berlim, que mais se empenhou pela problemática da tradução, chegando até a propor a fundação de uma organização, talvez subvencionada pelo Estado” (MEYER-CLASON, C. Guimarães Rosa. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 6-8).

¹⁰³ LORENZ, 1991, p. 70-71.

vaqueiros em busca de palavras e formas... Mas, simultaneamente, mergulha nos compêndios, anota e compara formas da gramática latina, húngara, sânscrita ou japonesa para penetrar o tecido da língua e desvendar-lhe a estrutura”.¹⁰⁴

Rosa e seus precursores

Para Haroldo de Campos, Augusto de Campos e José Paulo Paes,¹⁰⁵ as traduções de Odorico Mendes “prepararam terreno para as invenções vocabulares” de Souzaândrade, de Guimarães Rosa e da criativa tradução brasileira do *Ulysses*, de Antônio Houaiss.

Invertendo tal formulação, poderia dizer que foi Rosa quem preparou terreno para a leitura e fruição das traduções de Odorico. Como bem observou Arthur Nestrovski, “a leitura é avessa à cronologia dos fatos e tem uma dimensão temporal própria”. Parafraseando sua reflexão sobre “a força literária como usurpação da origem”, seria bem mais adequado dizer que “na experiência de leitura das traduções de Odorico Mendes, a presença de Rosa é patente, o que é uma ilusão, mas uma ilusão irremovível e que nos dá a medida real da força do autor. Depois de Rosa, a literatura está permeada de Rosa. Causa e efeito se invertem, num horizonte de sobredeterminação demarcando o espaço literário”: as traduções de Odorico Mendes “descendem” de Guimarães Rosa.¹⁰⁶

É assim que o *Caderno Homero*, documento inédito do escritor, abre novos caminhos para acompanharmos o seu diálogo com a tradição no próprio processo de elaboração da sua obra, notadamente de *Grande sertão: veredas*. Em suas notas de leitura da *Iliada* e da *Odisséia*, além de refletir sobre o herói e a narrativa épica, Guimarães Rosa também enfrentou o problema de sua tradução, investigando a fabricação de compostos e a criação de neologismos. Pode-se dizer que seu caderno de leitura é um exercício de tradução do que mais lhe interessou em Homero. E o título desse trabalho bem poderia ser “Rosa, tradutor de Homero”.

¹⁰⁴ FLÜSSER, *Da Religiosidade*, apud RÓNAI, 1990, p. 24.

¹⁰⁵ “As opiniões se dividem quanto ao mérito das versões de Odorico Mendes. Para Silvio Romero, eram *verdadeiras monstruosidades* [...] Tais excentricidades, que tornam tão penosa a leitura de Odorico, antecipam porém as inovações verbais de seu contemporâneo e coestaduano Souzaândrade, cuja menosprezada obra poética está sendo hoje revalorizada e, mais modernamente, de Guimarães Rosa, convindo ainda lembrar terem elas aberto o caminho vernáculo para muitas das soluções adotadas por A. Houaiss na sua tradução do *Ulysses*, de Joyce.” Cf. PAES, J. P. A tradução literária no Brasil. In: -----, *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 15. Cf. CAMPOS, H., 1969 e CAMPOS, A., 1986.

¹⁰⁶ O crítico está refletindo sobre a relação entre Kafka e seus precursores, a partir daquele conto famoso de Borges. Nessa citação, apenas substituí Kafka por Rosa, e Browning por Odorico Mendes. Cf. NESTROVSKI, A. Apresentação. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 11-27 (p. 12). Ver também o seu ensaio sobre “Influência” (*Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996, p. 100-18).