

## Apropriações e jagunçagens: Um sertão homérico

*Appropriations and banditisms: A Homeric Sertão*

**Rafael Guimarães Tavares da Silva** 

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil



**Resumo:** Neste texto busco identificar as diferentes estratégias de composição de que se vale João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, para instituir o caráter épico de seu romance. Parto de uma consulta aos principais críticos da obra rosiana que se debruçaram sobre o assunto, sugerindo, através das diferentes hipóteses elaboradas até o momento, a importância da intertextualidade explicitamente estabelecida com as epopeias de Homero. Lendo atentamente certos trechos das respectivas obras proponho relações que demonstram a complexidade desse diálogo, no qual o escritor brasileiro tece uma leitura renovada e renovadora da tradição literária. Chamo atenção principalmente para a perspicácia com que Guimarães Rosa institui diferenças nas mais evidentes repetições, empregando de forma arejada recursos caros à antiga tradição homérica de poesia oral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Recepção clássica; Homero; Estudos clássicos.

**Palavras-chave:** Aquisição do sistema verbal irregular, alternâncias consonantais, processos fonológicos.

**Abstract:** In this text I try to identify different strategies of composition employed by João Guimarães Rosa, in *Grande Sertão: Veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*], in order to establish the epic character of his novel. I depart from a research among the main critics of Rosa's work who already addressed this question, suggesting, through the different hypothesis developed so far, the importance of the explicitly established intertextuality with Homer's epics. Reading attentively certain excerpts of these works I suggest relations that demonstrate the complexity of this dialogue, in which the Brazilian writer advances a renovated and innovative reading of the literary tradition. I stress out mainly the craftiness with which Guimarães Rosa establishes differences in the most evident repetitions, employing in a fresh way resources dear to the ancient Homeric tradition of oral poetry.

**Keywords:** Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; Classical reception studies; Homer; Classical studies.

## 1 Introdução

Os estudos sobre o grande “romance jagunço” de Guimarães Rosa com frequência enfatizam suas características deliberadamente épicas, de fundamento popular e oral. Conforme Cavalcanti Proença (1973, p. 166), “se há necessidade de classificação literária para *Grande Sertão: Veredas*, não há dúvida que se trata de uma epopeia”. Esse juízo se vê confirmado pelos juízos de uma série de importantes críticos que se dedicaram posteriormente à obra, como Antonio Candido (1978, p. 129-135) e Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 17). Na leitura realizada por todos esses estudiosos – em suas retomadas e releituras da fortuna crítica –, as principais influências épicas do romance rosiano pareciam ser as epopeias medievais e os romances de cavalaria. Neste texto, pretendo investigar um pouco mais as pretensas “influências” de Rosa, propor novas considerações a partir de certos apontamentos recentes da crítica e sugerir uma reconsideração das relações estabelecidas pelo autor com sua tradição literária.

A importância da literatura medieval de caráter épico para *Grande Sertão: Veredas* dificilmente poderia ser desmentida. A questão já foi demonstrada com tanta perícia por críticos dignos de alta consideração,<sup>1</sup> que não posso deixar de concordar com a confissão pessoal de Antonio Candido ao introduzir sua discussão sobre o assunto:

Nos dias em que foi lançado *Grande Sertão: Veredas*, José Geraldo Vieira, com a habitual acuidade, me chamou a atenção para essa genealogia medieval; de fato ela ajuda a esclarecer a lógica do livro e leva a investigar os elementos utilizados para transcender a realidade do banditismo político, que aparece então como avatar sertanejo da Cavalaria. (CANDIDO, 1978, p. 129).

Apesar dessa importância – ou antes, talvez devido a ela –, a crítica acabou deixando um pouco de

lado uma relação literária importantíssima para a constituição da obra rosiana, principalmente no caso de seu grande romance: Homero e os dois grandes poemas épicos a ele atribuídos, a *Ilíada* e a *Odisseia*.<sup>2</sup> Sua presença foi ocasionalmente aludida pelos estudos já mencionados e – embora atualmente tenha se tornado um ponto cada vez mais explorado por helenistas e estudiosos da antiguidade voltados para a questão da recepção clássica na literatura brasileira, como Christian Werner (2016), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2018), e Lorena Lopes da Costa (2018a; 2018b) – uma das primeiras pessoas a demonstrar e defender a presença de um rico manancial clássico no *corpus* rosiano foi Ana Luiza Martins Costa (1997-98). Analisando o Arquivo Guimarães Rosa, a estudiosa encontrou uma série de anotações que demonstram releituras de Homero pelo autor brasileiro – releituras do período que antecedeu a publicação de *Grande Sertão: Veredas* – e justificam, segundo argumentação da estudiosa, uma leitura comparatista mais “rigorosa” (numa chave de “fontes e influências comprovadas”, típica do comparatismo “clássico” de matriz francesa):<sup>3</sup>

Evidentemente, como demonstraram os trabalhos de Cavalcanti Proença e de Antonio Candido, há muitos elementos dos romances de cavalaria no livro. Mas a partir do caderno de estudos da *Ilíada* e da *Odisseia* – até hoje desconhecido da crítica –, podemos dizer que certos ingredientes do livro que foram atribuídos à épica medieval, a rigor, provêm da épica homérica. (COSTA, 1997-98, p. 55).

Alguns desses ingredientes foram anotados pelo próprio Guimarães Rosa, em cadernos que elaborava na época de composição de seu romance (entre o final da década de 40 e meados da década de 50), parecendo dar substrato a uma abordagem comparatista de “fontes e influências” mais estrita, como propõe Ana Luiza Martins Costa. A estudiosa

<sup>1</sup> Para citar alguns: CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 167; CANDIDO, 1978, p. 129-135; ARRIGUCCI JR., 1994, p. 15; MONTEIRO, 2006, p. 60.

<sup>2</sup> Donald Schüler (1967, p. 69) foi um dos primeiros a sugerir algo nesse sentido, embora não o tenha desenvolvido.

<sup>3</sup> Um exemplo desse tipo de abordagem é aquele recomendado pelo manual de literatura comparada de Marius-François Guyard e Jean-Marie Carré (1951).

sugere um interessante resumo que convém retomar aqui integralmente:

Resumindo, podemos dizer que, para o escritor:

- intercalar habilmente histórias secundárias na narrativa, mesmo longas, é a “maneira autêntica e primitiva de contar”;
- na narrativa oral, entrecortada de histórias paralelas, algumas bastante longas, os epítetos funcionam como “estribilho e *leitmotif*”, “recordando” aos ouvintes quem são os personagens (o epíteto como uma qualidade específica, que caracteriza o personagem);
- frequentemente, 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 sequência de “pré-avisos” (destruindo Troia ou matando Pátroclo “a prestações”);
- os heróis são comparados a animais (imagens de força e ferocidade) que fazem parte do repertório daquela cultura (veja-se, por exemplo, as inúmeras comparações com leões que atacam rebanhos, uma cena típica do modo de vida grego);
- 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 grous ou cisnes de longos pescoços”);
- as coisas podem ter mais de um nome, atribuído pelos deuses ou pelos homens. (COSTA, 1997-98, p. 58).

Como se vê, inúmeras são as aproximações existentes e passíveis de serem propostas entre

<sup>4</sup> “Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res*, a ação central de que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os continhos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 22). Cf. também: CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 166.

<sup>5</sup> Para mais detalhes da importância dessas relações, cf. CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 171; CANDIDO, 1978, p. 133.

<sup>6</sup> Uma lista da “biblioteca alemã” de Guimarães Rosa pode se encontrada em: BONOMO, 2010.

*Grande Sertão: Veredas* e os poemas homéricos, tanto da perspectiva de conteúdo quanto da perspectiva estilística. A crítica anterior ao artigo de Costa (1997/98, p. 58) apenas tinha se detido nas intercalações e nos epítetos (e, mesmo nesses casos, a influência homérica não era tão explicitamente tratada). As intercalações, compreendidas na chave da digressão, já eram apontadas como traços épicos fundamentais (ainda que ficasse sugerida uma matriz oral para tal expediente).<sup>4</sup> Já os epítetos, eram lidos de fato na chave das denominações presentes em epopeias medievais e novelas de cavalaria, sobretudo nas mudanças de nomes dos heróis.<sup>5</sup> Segundo Ana Luiza Martins Costa (1997/98, p. 50-51), contudo, a relação que Rosa estabelece com os epítetos é fruto deliberado de sua leitura dos poemas homéricos – não apenas em grego antigo, mas também nas traduções para o inglês e o alemão que ele efetivamente consultou e podem ser encontradas em sua biblioteca<sup>6</sup> –, onde um trabalho concreto com essa linguagem se revela numa vertente quase barroca.<sup>7</sup>

Dentre outras características formais compartilhadas por essas obras, tal como anteriormente já sugerido pela estudiosa, existiriam ainda: as comparações e as interpelações de segunda pessoa que irrompem no fluxo da narrativa. No caso do emprego de comparações – recurso que nos estudos homéricos é tradicionalmente chamado de “símile” – com seres vivos, elementos da natureza e mesmo objetos, Guimarães Rosa anota que “as comparações com animais já são as preferidas de Homero [...]” (COSTA, 1997/98, p. 49).<sup>8</sup> Já com relação às interpelações à segunda pessoa do

<sup>7</sup> Para mais detalhes sobre as relações entre epítetos homéricos e epítetos em Guimarães Rosa, cf. COSTA, 1997-98, p. 59-64. O epíteto é uma estratégia de composição oral reconhecida e estudada por homeristas desde (pelo menos) as investigações de Milman Parry, na década de 1920. Cf. PARRY, 1971, p. 1-191; WHITMAN, 1987, p. 92. Para um excelente tratamento do assunto em português, cf. MALTA, 2015.

<sup>8</sup> Para mais detalhes, cf. COSTA, 1997/98, p. 59-60. O símile é uma estratégia de composição oral reconhecida e estudada por homeristas desde (pelo menos) as investigações de Hermann Fränkel (1921). Cf. também: SEGAL, 1971, p. 5; WHITMAN, 1987, p. 84-95; LÉTOUBLON, 2001, p. 27.

discurso, é certo que Homero as emprega algumas vezes – ainda que não tantas quanto Guimarães Rosa –, mas discordo que nesse caso se trate de uma retomada de expedientes especificamente homéricos.<sup>9</sup> Tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* há momentos em que o narrador se dirige diretamente às Musas – essas divindades filhas de *Mnēmosýnē* [Memória] –, pedindo ajuda para rememorar detalhes e ser capaz de cantar uma forma inspirada de verdade.<sup>10</sup> Ou ainda, quando o narrador se dirige a certos personagens, como Pátroclo, na *Ilíada*, e Eumeu, na *Odisseia* – aproximando a ação narrada do público do poema e aumentando o *páthos* da *performance*. Já em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador se dirige de modo aparentemente respeitoso a um pretense “doutor” da cidade, que seria o destinatário de seu longo discurso, e coloca até mesmo perguntas para si mesmo – perguntas não respondidas em muitos casos. Se fosse preciso relacionar essas estratégias narrativas a algum expediente de composição de matriz helênica, eu seria antes tentado a relacioná-lo ao discurso de Sócrates, sobretudo como é retratado na *Apologia* (PLATÃO), do que aos poemas homéricos propriamente ditos.<sup>11</sup>

Em todo caso, além dos aspectos mais claramente formais do estilo homérico – tal como deliberadamente resgatados por Guimarães Rosa –, a autora atenta ainda para vários temas típicos retomados das grandes epopeias helênicas. Entre esses, elenca considerações sobre o “valor” do herói e

de sua fama, o enfrentamento bélico e a profanação dos cadáveres (COSTA, 1997/98, p. 52-54). Outros temas certamente poderiam ser sugeridos, mas como a autora adota uma abordagem em que a constatação da influência de um autor sobre o outro parte de um registro que testemunhe e prove tal relação – na chave daquilo que é defendido pelo comparatismo clássico, de matriz francesa – ela restringe-se o mais das vezes àquilo que foi previamente anotado e sugerido pelo próprio Guimarães Rosa.<sup>12</sup>

Nesse sentido, apesar do estudo de Ana Luiza Martins Costa ser bastante amplo no tocante a aspectos homéricos retomados pelo romance rosiano, é certo que alguns apontamentos importantes podem ser acrescentados às suas propostas. As questões que pretendo indicar talvez não tenham interessado à estudiosa ou talvez lhe tenham escapado – sendo possível inclusive que o próprio Guimarães Rosa não as tenha levado em conta conscientemente na elaboração de sua obra<sup>13</sup> –, mas me parecem tão fundamentais para a compreensão dos processos de composição em jogo que eu gostaria de desenvolvê-las um pouco mais.

Todas essas questões estão intrinsecamente relacionadas com o emprego da *repetição*. E mais do que apenas a repetição, importa a *diferença* instaurada pela (e na) própria repetição. Em parte, esse recurso não escapou à maioria dos críticos de *Grande Sertão: Veredas*, embora os desdobramentos propostos a

<sup>9</sup> Conforme a autora: “No que diz respeito às indagações às Musas, entendidas como meio de ‘frear’ a narrativa, é possível aproximá-las das perguntas que Riobaldo, frequentemente, dirige ao seu interlocutor silente, ou mesmo das questões que coloca para si, e que servem de molas propulsoras de sua própria memória, encadeando novos episódios de sua vida, contados de forma desordenada.” (COSTA, 1997-98, p. 60).

<sup>10</sup> Para mais detalhes, cf. BRANDÃO, 2015, p. 31-47. Um exemplo disso seria, além dos proêmios de ambos os poemas homéricos, *Ilíada*, II, 484-487.

<sup>11</sup> A relação com o Sócrates da *Apologia* e de outros diálogos tradicionalmente considerados “da juventude de Platão” justificar-se-ia ainda pelo tom irônico adotado por um narrador “menos sabido” diante de destinatários pretensamente mais doutos, pelo caráter aporético de certos comentários e pelo tom argumentativo que a narrativa adota em certos momentos. As características heroicas sugeridas pelos discursos dos próprios narradores, tanto para Sócrates (na *Apologia*) quanto para

Riobaldo (em *Grande Sertão: Veredas*), são pontos que reforçam tal comparação (com paralelos inclusive no Aquiles da *Ilíada*). “Trecho removido para preservar a avaliação às cegas”

<sup>12</sup> Ainda que valha a pena louvar as ousadas aproximações feitas pela estudiosa entre o trabalho de Rosa, “tradutor de Homero”, e Odorico Mendes, “patriarca da tradução criativa” (COSTA, 1997, p. 60-68).

<sup>13</sup> A estudiosa conclui seu importante artigo afirmando o seguinte: “O caderno *Homero*, documento inédito de Guimarães Rosa, abre novos caminhos para acompanharmos o diálogo do escritor com a tradição. [...] Pode-se dizer que seu caderno de leitura é um exercício de tradução do que mais lhe interessou em Homero.” (COSTA, 1997/98, p. 68). No espírito do que pretendo avançar neste texto, parece lícito questionar se aquilo que *parece* não ter lhe interessado – na medida em que não consta entre suas anotações – poderia fazer parte dos aspectos basilares de seu romance.

partir da constatação de que a repetição desempenha um papel importante em inúmeras instâncias do romance – no nível das palavras, dos nomes, das listas, das frases e mesmo das estruturas da narrativa – tenham variado enormemente. Começo com as considerações de caráter mais geral e passo, pouco a pouco, àquelas mais específicas.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 23):

A aventura se cumpre [...] num movimento de círculo, que encerra sem se cerrar no entanto de todo, salvo no fim da luta, e se reproduz de algum modo no fluxo da fala do Narrador, em ritmo de vórtice, de águas em rodopio ou torvelinho, redemoinhando e suscitando de dentro do próprio verbo, das volutas labirínticas do discurso algo barroco, a imagem da divisão e do desconcerto – do demo, sempre glosado nos motivos recorrentes do “Viver é muito perigoso” e de “O diabo na rua no meio do redemoinho...”: frase do subtítulo que, no Paredão, marca o desenlace e o desencontro fatal.

Inúmeras das manifestações dessas repetições – a meu ver de inspiração homérica, embora pertençam, de modo mais abrangente, a uma poética arcaica de base oral<sup>14</sup> – encontram-se mencionadas por esse comentário. Ele fala da estrutura circular do enredo, algo que já havia sido notado com argúcia por Donald Schüler,<sup>15</sup> e a relaciona a outras “circularidades”: as “volutas labirínticas do discurso” e a reiteração de “motivos recorrentes”, por exemplo. Esses expedientes – como o retorno do motivo inicial “Nonada” outras vezes, inclusive próximo ao fim da narrativa – acumulam novos sentidos com suas retomadas em diferentes

contextos, tecendo uma rede de intratextualidades bastante complexa. Contudo, ao contrário do que fica sugerido pelos comentários de Arrigucci Jr. (em citação direta no texto) e de Schüler (em citação na nota), não creio que nessas retomadas o romance se encerre – sequer no “fim da luta” ou no movimento “da análise à síntese” –, mas que se desdobre e se torne ainda mais aberto.

As repetições de elementos “menores” – do âmbito das palavras ou das frases – foram apontadas e estudadas com importantes resultados por outros estudiosos. Augusto de Campos, por exemplo, no âmbito de sua leitura da estrutura musical presente em Guimarães Rosa (como em James Joyce), entende tais repetições como uma espécie de *leitmotiv*:

Os motivos “musicais” do *Grande Sertão* podem elaborar-se a partir de uma frase (“O diabo na rua no meio do redemoinho”, “Viver é muito perigoso”), ou mesmo de uma palavra, quase sempre situada em posição sintática característica (“Nonada”, “Sertão”, “Travessia”). Algumas vezes esses temas se entremeiam, [“Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa” (ROSA, 1994, p. 778).] (CAMPOS, 1970, p. 53).

O primeiro trabalho – de meu conhecimento – a propor uma relação possível entre esses “motivos musicais” de Guimarães Rosa e aquilo que é conhecido como “fórmulas homéricas” foi um artigo de Christian Werner (2016). A fim de desenvolver uma leitura aproximativa entre tal recurso (característico de versos da *Ilíada* e da *Odisseia*) e a escrita do romance de Rosa, o estudioso recorria a uma definição tradicional de “fórmula homérica”.<sup>16</sup> Mas acredito ser

<sup>14</sup> Para mais detalhes, cf. SPINA, 2002, p. 44-49.

<sup>15</sup> Nas palavras do estudioso: “[...] todo o romance nasce de *nonada* e retorna a ele, num movimento cíclico voltado sobre si mesmo. Significantes nascem sempre carregados de significados novos, até a obra se constituir num significante único de um grande significado. O movimento é da síntese à análise e da análise à síntese.” (SCHÜLER, 1967, p. 69).

<sup>16</sup> A primeira formulação dessa ideia remonta a Milman Parry (orig. 1928): “The formula in the Homeric poems may be defined as a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.” (PARRY, 1971, p. 272). A exigência de Parry de que a expressão formular ocupe “as

mesmas condições métricas” para que se possa configurar como fórmula, parece comparável à constatação de Augusto de Campos de que “[o]s motivos ‘musicais’ do Grande Sertão podem elaborar-se a partir de uma frase [...], ou mesmo de uma palavra, *quase sempre situada em posição sintática característica* [...]” (CAMPOS, 1970, p. 53, *grifo meu*). Em todo caso, apesar do interesse que apresenta a proposição de Milman Parry, certos aspectos mecanicistas de sua teoria – os quais dão azo a generalizações pouco atentas a importantes nuances contextuais – têm sido revistos em vários estudos recentes. Cf. SEGAL, 1971, p. 1-8; VIVANTE, 1987, p. 51-61; WHITMAN, 1987, p. 88-95; LÉTOUBLON, 2001, p. 25; HAUBOLD, 2007, p. 27-46.

possível ampliar o horizonte de tal expressão propondo a seguinte definição: fórmula é um grupo de palavras empregado de forma relativamente regular para expressar uma ideia essencial dada.

Concordo com Augusto de Campos, em linhas gerais, com a escolha das repetições que comporiam o *leitmotiv* da obra e, embora eu prefira chamá-las de fórmulas, ele me parece certo ao sugerir a importância de: “O diabo na rua no meio do redemoinho”, “Viver é muito perigoso”, “Nonada”, “Sertão” e “Travessia”. A essas fórmulas – e suas inúmeras variantes – seria ainda possível acrescentar “mire veja” – além das variantes criadas a partir de palavras do mesmo campo semântico –, fórmula sobre a qual se concentrou o estudo de Christian Werner (2016). Em todo caso, gostaria de sugerir que, mesmo se a “ideia essencial” de cada fórmula pode parecer sempre a mesma, as diferenças de contexto implicam em diferenças de sentido *na* própria repetição formular (diferenças que operam a partir do que parece ser a *repetição* de uma “ideia essencial dada”). Esse ponto – que não encontrei explicitamente formulado entre os autores consultados – tem desdobramentos importantes sobre os efeitos que o emprego de fórmulas no romance de Guimarães Rosa pode ter.

Antes de avançar, contudo, acredito que seja necessário colocar a seguinte pergunta: por que empregar fórmulas – idênticas ou muito parecidas – se elas comportam diferenças *na* própria repetição? Para quê empregar a repetição se ela traz diferenças em si mesma, a cada nova repetição? Para responder a isso é preciso atentar às razões e efeitos do emprego de fórmulas na própria poesia homérica, a fim de que então se compreendam as razões e efeitos do emprego de “fórmulas” no romance de Guimarães Rosa. Segundo Christian Werner (2016, p. 190-191):

Por um lado, fórmulas eram recursos mnemônicos que facilitavam a tarefa do bardo que compunha de forma extemporânea um longo poema narrativo. Além disso, fazia parte do tipo especial de comunicação estabelecido entre o bardo e sua plateia, mediado pela familiaridade de ambos com uma linguagem própria. O que Rosa precisa primeiro criar no início de seu romance – nossa familiaridade com um sentido

específico, conotativo [...] – o poeta homérico quase sempre compartilhava, de saída, com seu público.

Ou seja, os poemas homéricos empregam um repertório de fórmulas repetidas – artifícios mnemônicos necessários para uma composição oral diferente a cada nova *performance* –, fórmulas estas que tinham sentidos específicos compartilhados por seu público. O bardo certamente podia modelar – e modular – esses sentidos específicos, jogando com as expectativas do público, por meio da manipulação dos contextos e das próprias fórmulas. Afinal, “[o] mesmo significante em posições diversas tem significados diversos” (SCHÜLER, 1967, p. 67).

Por outro lado, Guimarães Rosa precisa criar, ao longo da própria narrativa, essa familiaridade do público com as fórmulas que seu narrador emprega – na medida em que não pode contar com uma vasta cultura comum, seja ela oral, seja ela escrita, compartilhada por seus leitores de maneira geral. Ou seja, o domínio de um repertório formular básico – dado de partida para o público de Homero – precisa ser desenvolvido ao longo do romance. Isso parece ser uma desvantagem com a qual o autor de *Grande Sertão: Veredas* tem que lidar, complicando as razões para que deliberadamente recorresse a tal expediente.

Além disso, é preciso lembrar que, se, por um lado, a tradição homérica era de base oral e o emprego de fórmulas como artifício mnemônico se justificava por uma questão relacionada ao próprio *meio* poético, por outro, o romance rosiano é basicamente literário – ou antes, escrito – e seu emprego de fórmulas não pode se justificar com uma argumentação análoga. Nesse sentido, como compreender que Guimarães Rosa retome o expediente homérico de composição formular?

Uma das razões importantes é o caráter oral impresso à narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. A maior parte da crítica ressaltou com razão a

importância de aspectos orais para a escrita rosiana.<sup>17</sup>

Conforme um estudo importante da obra:

Desde o princípio, estamos, por assim dizer, diante do rio da fala. Essa impressão de fluxo fluvial da fala é sempre poderosa porque depende certamente do ritmo de fato caudaloso e ininterrupto do discurso e do seu movimento de recorrências e remoinhos, com pontos de tensão de luta, de célere correnteza e precipitação de ações violentas e passionais, alternados com largos remansos líricos, desenhando contrações e distensões no hausto longo do relato. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 23).

Essa preocupação com a oralidade – e, por consequência, com processos típicos da mesma, como a repetição, a digressão, a contradição e a retomada – pode oferecer um primeiro esboço para que se explique a opção de Rosa por uma estratégia de composição avessa a um gênero de tradição eminentemente escrita, como é o caso do romance, em preferência pelo gênero épico, de tradição oral.<sup>18</sup> Nesse sentido, talvez o impulso para renovar a *linguagem* de um gênero *escrito* – gênero que em meados do séc. XX já parecia preso a formas exauridas e desgastadas – pudesse figurar como outra das razões para um retorno a recursos típicos da composição *oral*: evitando os lugares-comuns da escrita do “realismo simplista e simplório” ou do “subjativismo delirante e falsamente revolucionário”, “Guimarães Rosa reabilita o romance brasileiro no seu aspecto estético” (CAMPOS, 1970, p. 70).<sup>19</sup> Esse valor estético das fórmulas – entendidas como unidades de sentido de considerável carga simbólica – foi bem demonstrado, em seu emprego nos poemas

homéricos, e pode ser compreendido em sentido análogo, *mutatis mutandis*, também no romance rosiano.<sup>20</sup>

Outra razão importante para esse retorno a um recurso característico da épica homérica teria relação, paradoxalmente, com o caráter escrito e literário de *Grande Sertão: Veredas*. Esse romance faz parte de uma tradição ocidental que encontra alguns de seus fundamentos na produção helênica de textos poéticos, históricos e filosóficos. Segundo as célebres considerações de Aristóteles na *Poética* (1448b34), os poemas homéricos são fundamentais para a compreensão do gênero épico e, se essa constatação ainda veio a ser potencializada por séculos de retomadas e reescritas – pelas tragédias gregas, pela poética alexandrina e romana, pela épica de Virgílio, por escritores renascentistas e românticos, entre muitos outros –, o impacto intertextual de um retorno a expedientes homéricos será sempre potencialmente enorme.<sup>21</sup> Isso talvez também esteja no fundo das inúmeras leituras que sugerem o caráter épico de *Grande Sertão: Veredas*.

Como se vê, o emprego de fórmulas, que – repetidas total ou parcialmente – criam um repertório básico de sentidos reconhecíveis pelo público, oferece ao escritor a possibilidade de desenvolver ao longo do próprio romance uma renovadora tradição oral e épica, evitando os procedimentos de composição romanesca já desgastados por seu emprego literário recente. Além disso, a repetição não se torna propriamente maçante, porque seu emprego se dá a cada momento renovado por diferenças que advêm dos próprios contextos diferentes.<sup>22</sup> O recurso, portanto, atende a critérios de

<sup>17</sup> Para mais detalhes da importância da oralidade em sua obra, cf. CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 217-231; CAMPOS, 1970, p. 50-70; ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18-19; etc.

<sup>18</sup> Conforme Françoise Létoublon (2001, p. 20): « Le premier trait marquant pour le lecteur – ou plutôt l’auditeur – des poèmes épiques est qu’il s’agit d’un  *récit*. ».

<sup>19</sup> O estudioso completa ainda dizendo: “Os exemplos que apresentamos da estilística estrutural e verbal do *Grande Sertão*, bem demonstram que estamos em presença de um prosador que é, acima de tudo, um inventor.” (CAMPOS, 1970, p. 70).

<sup>20</sup> “One might [...] describe the epic formula as an artificially devised unit of semantic, grammatical, and metrical functions. As such, it has clearly transcended the discursive function of speech, and has become a vividly presentational medium, in short, an art form.” (WHITMAN, 1987, p. 90).

<sup>21</sup> Para uma retomada de parte desse longo processo e de sua importância, cf. OTIS, 1963, p. 5-40; HAUBOLD, 2007, p. 32-46.

<sup>22</sup> Falando do emprego de fórmulas na poesia homérica, em seu valor simbólico, um estudioso afirmou o seguinte: “Any word, [...] even the indefinite article, may become symbolic in a poetic scheme, that is, it may contribute presentationally and not merely grammatically to that

disseminação de sentidos tanto em suas relações intratextuais – com retomadas internas à própria narração de *Grande Sertão: Veredas* – quanto em suas relações intertextuais, por meio da retomada de outras obras de uma longa tradição literária e cultural.

Na conclusão de seu interessante trabalho sobre o emprego de uma fórmula (“homérica”) por Guimarães Rosa – a expressão “mire veja” e suas variantes –, Christian Werner propunha o seguinte:

*Mire e veja* funciona e não funciona como uma fórmula homérica: é provável que apenas quando o romance começa a se dirigir a seu fim que um receptor não familiarizado com a história se dá conta de seu valor existencial para Riobaldo, já que, como para o narrador, também para nós a revelação da verdadeira identidade de Diadorim nos mostra que fomos incapazes de ver. Como em Homero, por outro lado, trata-se de um elemento central e formular de linguagem que Riobaldo desenvolveu para lidar com um enigma e tornar seu passado presente a seu interlocutor. (WERNER, 2016, p. 193).

Espero poder demonstrar de que modo uma conclusão análoga pode ser proposta para outras fórmulas – fórmulas cujas implicações ultrapassam o âmbito do que foi considerado até aqui: “O diabo na rua no meio do redemoinho”; “Viver é muito perigoso”; “Nonada”. No caso dessas, é preciso considerar ainda outras dimensões para sugerir a profundidade dos sentidos de suas retomadas constantes pelo narrador: dimensão fônica e gráfica (paronomástica e anagramática), além de implicações filosófico-religiosas. Com relação às fórmulas ligadas aos temas da “travessia” e do “sertão”, cito aqui Augusto de Campos: “Ambos se configuram, por vezes, pela simples enunciação da palavra, geralmente isolada, ao termo de um longo período; outras vezes, participam de frases-conceitos de capital importância.” (CAMPOS, 1970, p. 67).<sup>23</sup>

Explicado – parcialmente – o emprego da repetição por meio da fórmula, pretendo subscrever ao

scheme. Imagery does so in that its very diction, carefully selected, prompts a unified, though perhaps highly complex and articulated, sensory response. Symbols, in the full sense of poetic symbols, do so by virtue of their accumulated contextual meanings in the poem.”

mesmo tipo de considerações anteriormente propostas o recurso a longos catálogos de nomes próprios, animais, plantas, topônimos ou coisas. A lista de combatentes – expediente comum em Homero desde o célebre “catálogo das naus”, no canto II da *Ilíada* – já fora apontada como uma característica homérica por Elizabeth Hazin (2008, p. 298), embora críticos mais antigos tenham desejado ver nesse elemento ainda uma influência dos romances de cavalaria (CAVALCANTI PROENÇA, 1973, p. 172). De todo modo, a dimensão épica de tal recurso – em que pese a falta de hábito do leitor contemporâneo com ele, uma vez que é típico de composições orais de sociedades ágrafas ou com pouca disseminação das formas escritas – é evidente.

Composição anelar [*ring-composition*], fórmulas, catálogos – esses são recursos que, baseados em repetições, se empregam caracteristicamente nos poemas homéricos e, para além daqueles mencionados por Ana Luiza Martins Costa (1997/98), encontram em Guimarães Rosa uma retomada renovada e renovadora. Analisando, ainda que sob outros nomes, essas mesmas estratégias de repetição – de instauração de um *leitmotiv* no interior de uma textura musical em escritores modernos (Mallarmé, Joyce e Rosa) –, Augusto de Campos (1970, p. 49) conclui o seguinte: “Em todos esses casos, se dá a elisão da estrutura linear (princípio-meio-fim) e da unidade temporística, que cedem lugar a uma forma aberta, atemporal, aperspectivística.” E ele o exemplifica com uma frase contida no trecho que destaco abaixo:

Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compesar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro? ... Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem nem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me

(WHITMAN, 1987, p. 88). Cf. também: SEGAL, 1971, p. 5.

<sup>23</sup> O autor tece uma série de considerações interessantes sobre esses temas e me limito aqui a remeter a seu estudo.

entenderá. Mas a vida não é entendível.  
(ROSA, 1994, p. 191).

Aqui seria possível atentar para os procedimentos de repetição, tanto no nível da narrativa,<sup>24</sup> quanto no nível interfrasal, tal como tenho apontado para todo o *Grande Sertão: Veredas*. No nível interfrasal (onde a repetição aporta a diferença na própria palavra): “Todo tormento. [...] Tormentos.” E entre as duas frases, a constatação de que para o narrador “as coisas não têm hoje e ant’ontem nem amanhã”: “é sempre”. Para além de uma possível retomada explicitamente homérica nessa expressão empregada para remeter à atemporalidade da experiência do narrador,<sup>25</sup> é importante notar que tal transcendência da narrativa, para além de um tempo histórico especificamente demarcado,<sup>26</sup> é também característica da épica homérica. Conforme um estudo recente da obra rosiana:

Assim, a “História” possível (em escolha deliberada na criação artística) é aquela que se tece a partir das inúmeras “estórias”, emanadas da oralidade dos “causos”, da música das cantigas, do imaginário popular, reveladora dos arquétipos, do inconsciente coletivo. O que vale dizer que, nesse sertão, em sua geografia, onde o real da natureza é percebido pela mediação do mítico e em sua História, extraída da vivência

cotidiana e dos problemas dos escassos habitantes, no seu distanciamento espacial e retardamento temporal, existe um verdadeiro laboratório para compreensão da “cultura”. (MONTEIRO, 2006, p. 56).<sup>27</sup>

O tempo mítico – do *mýthos* – instituído pela palavra poética, tanto dos poemas homéricos quanto do romance rosiano, ultrapassa as contingências histórico-sociais da narrativa e exalça as questões abordadas por ela a um patamar que as transcende. Não é possível circunscrever as inquietações levantadas pela *Ilíada*, pela *Odisseia* ou por *Grande Sertão: Veredas* às circunstâncias da vida de algumas das personagens, ou mesmo àquilo que abordam seus respectivos narradores: elas se constituem como questões fundamentais da própria existência humana, pensada miticamente.<sup>28</sup> Nesse sentido, parece confirmada uma avaliação proposta por Guimarães Rosa a sua própria obra – em carta endereçada a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (1980, p. 58):

Como apreço de essência e consideração, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje,

<sup>24</sup> É de se notar que vários temas importantes perpassam toda a narrativa: amor e medo, Deus e demônio, essência e aparência, entre inúmeros outros temas “menores”. Dentre esses temas “menores”, seria possível elencar alguns que fariam parte de um procedimento homérico conhecido entre os críticos como “cenas típicas” – procedimento estudado pelos homeristas desde (pelo menos) Walter Arend (1933). Cf. também: SEGAL, 1971, p. 2; WHITMAN, 1987, p. 95-103; LÉTOUBLON, 2001, p. 25-36. Entre essas “cenas típicas” de *Grande Sertão: Veredas*, seria possível incluir – ainda que fosse necessário flexibilizar as definições dessa teoria para comportar antes as diferenças do que as repetições (ou seja, uma *Gestalt* mínima) – cenas de batalha, de refeição, de aurora, de anoitecer, entre outras.

<sup>25</sup> A fórmula “as coisas que são, as que serão e as que já foram”, empregada para remeter a uma totalidade do tempo, sem limites, aparece na literatura helênica desde a *Ilíada*, I, 70 (sendo retomada, por exemplo, pela *Teogonia*, 31, de Hesíodo).

<sup>26</sup> O romance *Grande Sertão: Veredas* traz algumas menções temporais que permitem localizar historicamente as ações narradas. Depois de notar que tais ações provavelmente teriam por contexto a segunda década do séc. XX – “em função de uma referência à

Coluna Prestes e várias referências a alguns jagunços históricos e fatos realmente acontecidos” –, Arrigucci Jr. afirma o seguinte: “Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da *matéria vertente*, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 16).

<sup>27</sup> O comentário de Paolo Vivante sobre o emprego de dias para a marcação de passagem do tempo é igualmente válido para a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, quando afirma: “As it is, the days give the action its necessary spam; and this function is all the more evident where, as in Homer, the sense of reality is strong and yet historical frames of reference so removed.” (VIVANTE, 1987, p. 58).

<sup>28</sup> É de se notar o que afirma um homerista a partir dessas relações entre aspectos formais – fundamentados na repetição como princípio básico – e suas implicações mais gerais: “The structural elements of epic, scene, simile, and formula, subserve a total concept which in Homer’s case is a vision of the heroic world of the past.” (WHITMAN, 1987, p. 101).

que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção.

Ao longo deste texto, espero ter demonstrado que numerosas são as instâncias em que Guimarães Rosa parece retomar recursos e temas da tradição épica, principalmente a partir de sua matriz homérica. É preciso, contudo, estar atento àquilo que essas retomadas instauram como novidade no campo da literatura e das artes em geral. Grandes são os riscos do tipo de proposição comparatista aparentemente desenvolvida aqui – como se apenas estivesse preocupada com as semelhanças entre as “fontes” e as “influências” e buscasse indicar créditos e dívidas entre autores e tradições literárias. As críticas a esse modelo já são lugares-comuns da literatura comparada, desde os trabalhos de René Wellek e as considerações tornadas possíveis a partir de Jorge Luis Borges, e não preciso reafirmar sua importância. Partindo daí gostaria de sugerir que, na interpretação da tradição poética e literária, convém se precaver contra um modelo hermenêutico “homero-cêntrico” (numa especificação literária ainda mais particular dos modelos de interpretação eurocêntricos em geral). É certo que Guimarães Rosa instala um diálogo intertextual com a tradição literária ocidental e, em sua vertente especificamente helênica, com os poemas de Homero, mas isso não deveria funcionar como algo que limitasse seu horizonte interpretativo e sim como um aspecto de sua possível disseminação de sentidos (intra e intertextualmente). É preciso alargar esse horizonte para outros diálogos e estar atento para nuances até mesmo nos diálogos mais evidentes.<sup>29</sup>

Minha abordagem neste texto inicial foi buscar de que modo Guimarães Rosa, valendo-se de repetições em diferença, institui o caráter épico de seu grande romance. A resposta para isso passa inevitavelmente por sua leitura de Homero: uma leitura renovada e renovadora da tradição literária. Contudo, pretendo continuar minhas considerações e –

identificando as instâncias em que o escritor brasileiro ultrapassa as retomadas do modelo homérico – sugerir a complexidade de seu trabalho de composição para aprofundar os desdobramentos aqui propostos. Num momento posterior, tentarei ainda averiguar de que forma nenhuma leitura dos poemas homéricos pode ser a mesma após o surgimento de *Grande Sertão: Veredas* no quadro da tradição literária mundial. Mas isso se trata de uma leitura ainda por vir...

## Referências

- AREND, Walter. *Die typischen Scenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933.
- ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado. *Novos estudos*. São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BARBOSA, Tereza Virgínia. Ler, ver, reconhecer: *anagnórisis* em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. *PLURAL PLURIEL*, v. 18, p. 1-12, 2018.
- BIZZARI, Edoardo. *Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, T. A. Queiroz Editor, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- BONOMO, Daniel Reizinger. A biblioteca alemã de Guimarães Rosa. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, n. 16, p. 155-183, 2010.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRUYAS, Jean-Paul. Técnica, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983, p. 458-477.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no *Grande Sertão*. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 41-70.
- CANDIDO, Antonio. O Homem dos Aessos. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 119-140.

presentes na obra são minados por considerações e elementos profundamente anti-épicas da narrativa. Para detalhes dessa crítica contundente, cf. BRUYAS, 1983, p. 458-477.

<sup>29</sup> Nesse sentido, é preciso levar em conta o trabalho de Jean-Paul Bruyas (1983). O autor, ressaltando inúmeras imagens de violência (em sua gratuidade), no romance de Guimarães Rosa, e relacionando-as com a experiência da Segunda Guerra Mundial, sugere que os traços épicos

- CAVALCANTI PROENÇA, M. Trilhas no Grande Sertão (1958). In: \_\_\_\_\_. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª. ed. Rio de Janeiro; Brasília: Grifo; Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 155-239.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, 36, p. 46-73, 1997-98.
- FRÄNKEL, Hermann. *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.
- GUYARD, Marius-François; CARRÉ, Jean Marie. *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- HAZIN, Elizabeth. De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, v. 24, p. 291-303, 2008.
- HAUBOLD, Johannes. Homer after Parry: Tradition, Reception, and the Timeless text. In: GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (Ed.). *Homer in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 27-46.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2013.
- LÉTOUBLON, Françoise. Le récit homérique, de la formule à l'image. *Europe* : Homère, Paris, n. 865, p. 20-47, 2001.
- LOPES DA COSTA, Lorena. Joãozinho Bem-bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória. *Territórios e Fronteiras* (UFMT. Online), v. 11, p. 6-24, 2018a.
- \_\_\_\_\_. Sobre narrar a experiência e o outro: os riscos da *xenia* em "Meu Tio o lauaretê". *Tempo e Argumento*, v. 10, p. 201-220, 2018b.
- MALTA, André. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume Clássica, 2015.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro. O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*). *Estudos avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 47-64, 2006.
- OTIS, Brooks. *Virgil: A Study in Civilized Poetry*. Norman: Oklahoma University Press, 1963.
- PARRY, Milman. *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Org. Adam Parry. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>. Consulta em: 29 de outubro de 2016.
- SCHÜLER, Donald. Significante e significado em *Grande Sertão: Veredas*. *Organon*, Porto Alegre, v. 12, n. 12, p. 65-76, 1967.
- SEGAL, Charles. *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*. Leiden: Brill, 1971.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia: Ateliê Cultural, 2002.
- VIVANTE, Paolo. Rose-Fingered Dawn and the Idea of Time. In: ATCHITY, Kenneth. *Critical Essays on Homer*. Boston: G. K. Hall & Company, 1987, p. 51-61.
- WERNER, Christian. *Mire veja: uma fórmula em Grande sertão: veredas*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 177-194, 2016.
- WHITMAN, Cedric. Image, Symbol, and Formula. In: ATCHITY, Kenneth (Ed.). *Critical Essays on Homer*. Boston: G. K. Hall & Company, 1987, p. 83-105.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares. Apropriações e jagunçagens: Um sertão homérico. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 45, n. 84, nov. 2020. ISSN 1982-2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13708>. doi:<https://doi.org/10.17058/signo.v45i84.13708>.