



Rosa, leitor de Homero

O CADERNO DE LEITURA DE HOMERO

A investigação dos elementos épicos presentes na obra de Guimarães Rosa tem sido um tema recorrente da crítica. Neste trabalho, procuramos ampliar a base dessa discussão, a partir da descrição e análise de um documento inédito: o caderno de leitura de Homero, que combina o registro de passagens da *Ilíada* e da *Odisséia* com observações sobre a narrativa épica. No Arquivo Guimarães Rosa (IEB-USP), esse caderno de Homero está catalogado como Documento E17 na Série Estudos para a Obra. Com 75 páginas datilografadas pelo escritor, reúne não só as notas de leitura da *Ilíada* e da *Odisséia*, mas também das *Fábulas* de La Fontaine, da *Divina Comédia*, e ainda uma seção chamada *Artes*, com descrições de quadros contemplados em museus de Paris (1).

ANA LUIZA
MARTINS COSTA
é antropóloga.

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 e Dante* – e também inclui a seção *Artes*. Ainda que registre livros e telas, a maior parte do caderno é dedicada à literatura.

No Arquivo Guimarães Rosa, há 25 “cadernos de estudos” do escritor, mas nenhum nesse formato: páginas datilografadas, reunidas por colchetes, com capa e título. Os “cadernos de estudos” propriamente ditos são cadernos escolares, pautados, que abordam os mais variados assuntos (botânica, zoologia, geologia, etc.), contêm listas de palavras e expressões, pequenas histórias, registram passagens de obras literárias, filosóficas, etc. São manuscritos (a caneta ou a lápis) e fragmentários, não um estudo sistemático, como o caderno *Dante, Homero, La Fontaine*. Para diferenciá-lo dos “cadernos de estudos”, vamos chamá-lo de “caderno de leitura”.

Vamos nos deter apenas no “caderno de leitura de Homero”. Eventualmente, traçaremos alguns paralelos com as demais seções.

Datação do documento

As notas de leitura de *Dante, Homero e La Fontaine* não estão datadas, mas temos fortes indícios para situá-las no período que Guimarães Rosa viveu em Paris, como diplomata, entre 1948 e 1951.

Primeiro, porque estão junto com *Artes*, datilografadas na mesma máquina e no mesmo tipo de papel. *Artes* é a única seção datada, ainda que não integralmente: das seis visitas a museus, apenas três possuem data:

– em 1950: “Arte Medieval Iugoslava”, no Trocadéro (dia 13/5), e “Paisagistas Holandeses”, no museu de L’Orangerie (dia 16/12);

– em 1951: “Impressionistas”, no Jeu de Paume (dia 5/3) (2).

Segundo, porque em carta a Álvaro

Lins, datada de Paris, dezembro de 1949, Rosa menciona a leitura da *Divina Comédia*: “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” (3).

Terceiro, porque uma boa parte de suas notas de leitura da *Ilíada* e da *Odisséia* utiliza uma tradução para o inglês. E, na relação de livros da biblioteca pessoal de Guimarães Rosa, levantada por Suzi Sperber, as traduções inglesas de Homero datam de 1948 (*Odisséia*) e 1950 (*Ilíada*) (4).

Finalmente, porque em seu “Diário em Paris”, Rosa anota a leitura da *Ilíada* (em 5 dias) e da *Odisséia*, em fins de outubro/início de novembro de 1950:

– dia 28/10: “Leio a *Ilíada*”.

– dia 1/11: “Frio. Li a *Ilíada*”.

– dia 3/11: “Começo a *Odisséia*” (5).

A partir dessas considerações, estabelecemos o período em que o caderno *Homero* foi produzido: em Paris, possivelmente no final de 1950. Em relação à obra de Guimarães Rosa, esse período está situado justamente entre *Sagarana*, de 1946, e *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, ambos de 1956.

Com isso, queremos dizer que o caderno de leitura de Homero é produzido na época de elaboração daqueles dois livros. O que não significa, em absoluto, que Rosa só tenha lido Homero nesse momento (6). Basta mencionar *Sagarana*, seu primeiro livro, em que há muitos pontos de contato com os épicos homéricos – inclusive um personagem, *Santana, leitor de Homero*, no conto “Minha Gente”. E até mesmo na primeira versão de *Sagarana*, o volume *Sezão (Contos)*, que Rosa inscreveu num concurso literário, em 1937, Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem já se enfrentam como heróis da *Ilíada* (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 Arquivo Guimarães Rosa só exista esse caderno de leitura da *Ilíada* e da *Odisséia*.

Por motivos editoriais as notas se encontram no final do texto.

O CADERNO HOMERO

A seção dedicada a *Homero* ocupa quase a metade das 75 páginas datilografadas: *Ilíada* e *Odisséia*, 35 páginas; *Fábulas*, 7 pp.; *Divina Comédia*, 20 pp.; *Artes*, 12 pp.

O registro da leitura da *Ilíada* ocupa 33 páginas, enquanto a *Odisséia*, apenas duas. A *Ilíada* está dividida em duas seções: a primeira, intitulada “Ilíada” (27 pp.), registra passagens de uma tradução inglesa; a segunda, intitulada “Ilias” (6 pp.), de uma tradução alemã. No caso da *Odisséia*, registra passagens de uma tradução inglesa.

Na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa (IEB-USP), procuramos localizar os volumes lidos pelo escritor. Encontramos apenas traduções francesas (não mencionadas no caderno de leitura) e alemãs (8).

Guimarães Rosa utilizou as famosas traduções de Voss da *Ilíada* e da *Odisséia*, numa edição bilíngüe alemão-grego, e também uma tradução de Scheffer. Nessa última, na primeira página, há uma espécie de epígrafe sobre os dois poemas, assinada pelo escritor, que associa a *Ilíada* ao fogo e a *Odisséia* à água: “A *Ilíada* 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”.

Na biblioteca do escritor não há nenhuma tradução dos épicos homéricos em português (9).

Ilíada

A seção “Ilíada” (pp.1-27), a maior e mais detalhada, registra passagens de todo o poema, do Canto I ao XXIV, seguindo a ordem de leitura. 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, reproduzimos, 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 (10):

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”

4.

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 ôcas* (“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 peacetime” (diz Íris a Príamo)

Além de ser a mais extensa e minuciosa, a seção “Ilíada” é também a única que contém anotações manuscritas – indícios de que o caderno foi estudado pelo escritor

após a sua confecção. Há três frases ha-
churadas:

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).

E ainda contém onze pequenas obser-
vações, escritas à margem com caneta pre-
ta ou a lápis. Por exemplo, na página 11,
Rosa escreveu o *“anti-herói amoroso”* na
margem esquerda do seguinte texto (dati-
lografado):

(*m% – nota no fim do Canto VI:*

*– Notável, a pintura do caráter de Páris!
Êle é o humano com tôdas as suas fraque-
zas, o inconstante, o anti-herói. E sua hu-
mildade ou modéstia revela algum valor
oculto, nêsse filho da beleza.)*

E na página 14, também na margem es-
querda, escreveu *“m% = tinha tornozelos fi-
nos, chamei-a Marpesa”*, ao lado do trecho:

(*Canto XI*)

“Marpesa of the slim ankles”

“Marpesa, this lady with the lovely ankle”

Ilias

Ao contrário da *“Ilíada”* (pp. 1-27), a
seção *“Ilias”* (pp. 28-33) não percorre todo
o poema, mas está centrada no registro dos
epítetos homéricos em alemão. Há algu-
mas observações em português, geralmen-
te precedidas pelo signo *m%*. Eis a repro-
dução integral da primeira e terceira pági-
nas dessa seção:

28.

ILIAS

“der schnelle Läufer Achilles”

Calchas – o augur 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, ondoso*)

“Hier im Namen der seligen

Goetter und sterblichen Menschen”

“Der hochdonnernde Zeus”

(*m% – altitonante*)

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 Helläugige = Athene

Odisséia

Com apenas duas páginas, a seção dedi-
cada à *Odisséia* (pp.34-5) não foi tão traba-
lhada – e registrada – quanto a *Ilíada*. Ain-
da que utilize uma tradução inglesa, chama
a atenção o registro de epítetos em grego.
Eis a reprodução integral do que Rosa ano-
tou da *Odisséia*:

34.

HOMERO

ODISSÉIA

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” –
hypserefés méga dôma”)

pg 118
rhododáktylos Eós

navios de prôa azul
(Kyanoprôio)

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

35.

“and the soul slips away like a dream and
flutters
on the air”

(“Aber die Seele entfliegt und schwebt
dahin,
wie ein Traum”)

(“psykhèd’eytoneirosápoptoménepepótetai”)
(m% = 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)
(Kyanôpidos)

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

Note-se 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 utilizado por Guimarães Rosa em quase todos os documentos do Arquivo – às vezes com a variante ml. A sua definição tem sido ensaiada pela crítica. Os estudos de Sandra Vasconcelos, Maria Célia Leonel e Walnice N. Galvão apontam para os usos variados de m%, que “indica palavra ou locução para uso literário”, podendo ser uma “simples apropriação, criação total ou parcial do escritor” (12).

Como bem observou Leonel, algumas vezes, Rosa emprega m% como abreviação de “mim”: “PAISAGEM (vista por ml., na viagem de jardineira)” (13).

Também encontramos um registro de m% como abreviação de “eu”, em suas cadernetas de viagem pelo sertão de Minas, em 1952, na companhia do vaqueiro Manoelzão: *Dormida, esta noite: casa-de-carros / (m% e Manoelzão: quarto de arreios, ao fundo da casa-de-carros)* (14).

Nas cadernetas do sertão, esse é o único momento em que m% é utilizado como pronome pessoal, dêitico da 1ª pessoa. Os demais usos precedem apropriações, criações ou recriações do escritor, como bem observaram Vasconcelos e Leonel.

Na busca de uma denominação para esse signo, poderíamos dizer que o uso de % sinaliza a porcentagem de intervenção do autor, que pode variar de zero (simples apropriação) a cem (criação total) (15).

É o próprio Rosa que nos dá uma sugestiva denominação para m%, numa nota escrita à margem da cópia datilografada das cadernetas do sertão: “*imago (m%)*” (16).

Mas há outros nomes possíveis, que encontramos no *Corpo de Baile*, ainda que sem qualquer referência explícita ao signo *m%*. Como *moimeichego*, nome exótico criado por Rosa para ocultar – ou evidenciar – a sua presença como personagem em “Cara-de-Bronze”. Um nome que foi decifrado pelo próprio escritor na sua correspondência com Edoardo Bizzarri, o tradutor italiano de *Corpo de Baile*, que penava em seu “leito de Procusto”: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (*representa ‘eu’, o autor...*) Bobaginhas” (17).

Nessa mesma correspondência, também encontramos outro nome possível para *m%* – *minhamente* – dessa vez, utilizado por Manoelzão, em “Uma Estória de Amor”:

“Manoelzão, como os dois campeiros escutava, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. – ‘Estória!’ – ele disse, então. Pois, *minhamente*: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens”.

E como Guimarães Rosa explica ao tradutor italiano: *minhamente* – por *minha parte*; na *minha opinião* (18).

Por detrás deste signo enigmático – que Rosa denominou “imago” ou que aproximamos de “moimeichego” e “minhamente” –, é a própria voz do escritor que está em jogo, o modo peculiar como incorpora ou se apropria “da viagem dos outros”, o seu diálogo com a tradição. *m%* é um ícone criado por Rosa para designar a relação ambígua e conflituosa que estabelece com outros autores (“conseguir ser mais forte”? mais que a sombra de um morto?). *m%* expressa a própria dificuldade do escritor em demarcar os limites entre a “simples apropriação”, “criação parcial” ou “criação total”. A definição ambígua da crítica reproduz a própria ambigüidade de *m%*.

No caderno *Homero*, o signo pessoal *m%* precede a reprodução de epítetos, como *m%* *Júpiter, o ajuntador de nuvens*; o registro de histórias paradigmáticas, como (*m%* –

Anthéia (mulher de Proteus) e Belerofonte: como a mulher de Putifar e o casto José); e comentários sobre o próprio texto, como *m%* = *as musas – oniscientes*, ou (*m%* – *magnífica, sempre, a caracterização de Páris*, ou ainda (*m%* – *os guerreiros tinham conhecimento das intervenções dos deuses*).

Na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa, localizamos o volume original utilizado pelo escritor para a confecção da seção “Ilias” do caderno *Homero*: a tradução alemã da *Ilíada*, feita por Scheffer. O que nos permitiu detectar um uso muito peculiar de *m%*, diferente daqueles já apontados pela crítica.

O volume traduzido por Scheffer guarda as marcas da leitura de Guimarães Rosa, contendo inúmeros sublinhados e anotações à margem, 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, podemos dizer que *m%* significa, literalmente, notas à margem. Vejamos alguns exemplos:

(*m%* – *Juno é uma verdadeira Walquíria*)
(escrito no pé da página 124);

(*m%* – *os deuses falam sempre “palavras aladas”*)

(escrito no pé da página 128).

A partir desse caso, podemos conjecturar que todo o caderno *Homero* tenha sido construído a partir de marcas de leitura: Guimarães Rosa sublinhava e fazia anotações no próprio livro sob o impulso imediato da leitura; num segundo momento, “passava a limpo”, revendo o livro todo anotado, compilando seus “rastros”. O escritor refazia o mesmo trajeto, datilografando em seqüência todo o caminho percorrido (19). Suas notas de leitura são como cadernetas de viagem: registros em movimento, tomados no calor da hora.

O HERÓI HOMÉRICO

Ao longo das 33 páginas da seção “Ilíada”, através de breves comentários ou

do simples registro de passagens, podemos acompanhar a investigação de Rosa sobre o “valor” do herói épico – a honra, lealdade, orgulho e coragem –, a fama e a morte gloriosa (20). Se na seção *Dante* a leitura de Rosa privilegia o “Inferno”, na *Ilíada*, é o herói e a guerra, particularmente, as imagens de luta e morte.

É curioso descobrir que sua reflexão sobre as virtudes heróicas retoma *Sagarana*, através do enfrentamento dos “heróis” de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”.

Como vimos, o escritor registra em seu diário a leitura da *Ilíada* e da *Odisséia* em 1950, exatamente no ano em que termina de preparar a 3ª edição de *Sagarana*, que será publicada no ano seguinte pela Livraria José Olympio Editora. 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 *Ilíada* e da *Odisséia*, como vimos, em outubro/novembro de 1950.

É bem possível que o trabalho de reelaboração de *Sagarana* tenha influenciado a sua decisão de reler os poemas de forma mais sistemática. Pois na seção “*Ilíada*” do caderno de Homero, em mais de uma passagem, encontramos citações de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. Na primeira, ao longo da leitura do Canto X (“*Dolonia*”), 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) (21).

Seguindo a pista do título que Rosa dá a essa passagem – *Joãozinho Bem-Bem* –, não há dificuldade em identificar 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*” (22).

Guimarães Rosa traduz Homero numa linguagem do sertão, fazendo Joãozinho Bem-Bem incorporar a fala e os valores do herói épico. E, mais adiante, o tema da morte gloriosa estará presente no duelo de Bem-Bem e Matraga. Ao longo do Canto XXI (“*aristeia* de Aquiles”), encontramos o seguinte registro:

(*Joãozinho BEM-BEM e MATRAGA:*

importante! pg 387)

IMPORTANTE (*J. BEM-BEM*): pg 388

(“*Mano Velho*” ...) (23).

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) (24).

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 lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... *É só assim que gente como eu tem licença de morrer*... Quero acabar sendo amigos...” (25).

Mais uma vez, vemos as palavras do herói épico se transformarem na fala do jagunço que afirma a sua morte gloriosa. E, logo a seguir, vemos Augusto Matraga impedir 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!” (26).

Procedimento contrário ao que vemos em *Grande Sertão: Veredas*, quando Riobaldo impede seus homens de enterrarem Ricardão: “Não enterrem esse homem!” (27). Essa passagem nos remete ao caderno de leitura da *Ilíada*, onde Rosa registra: (*A sacra luta pelos cadáveres. O horror à profanação dos mortos – pg. 320*) (28), durante a disputa pelo corpo de Pátroclo (Canto XVI).

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

À maneira do mundo da *Ilíada*, 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*, o volume *Sezão (Contos)*, de 1937. A leitura que Rosa faz de Homero, em diálogo como “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 *Ilíada* não só confirmam, mas ampliam as conclusões de inúmeros estudos sobre a sua obra,

notadamente sobre o *Grande Sertão: Veredas*, que investigaram a presença de elementos épicos em seu texto (29).

Ao abordar o tema da guerra e das virtudes heróicas, vários estudos identificaram, no livro, 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 (Tamandúá-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 covardia; etc.

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 do *Grande Sertão* 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”.

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 e de Antonio Candido, há muitos elementos dos romances de cavalaria no livro. Mas a partir do caderno de estudos da *Ilíada* e da *Odisséia* – até hoje desconhecido da crítica –, podemos dizer que certos ingredientes do livro que foram atribuídos à épica medieval, a rigor, provêm da épica homérica. Ou, considerando-se a ausência de cadernos de estudo 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 glo-

riosa e sobre a guerra como um lugar de extrema violência, onde o homem pode revelar o seu valor.

Desse ponto de vista, a questão da fama do herói é um aspecto central do universo homérico. Como observamos em outra ocasião, os poemas homéricos

“sugerem que a vida só tem sentido se for cantada: é preciso que os acontecimentos sejam enunciados pela voz do poeta, para que o fato se torne *épos*. A palavra épica não é apenas o relato ou a descrição de acontecimentos, mas um ato que dá existência àquilo que narra. 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*: ‘os deuses fiam tantas coisas para que a posteridade encontre o assunto de seus cantos’” (30).

No caderno *Homero*, seção “*Ilíada*”, Rosa registra a seguinte passagem, durante a leitura do Canto VI:

(!) *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” (31).

No *Grande Sertão: Veredas*, como bem observaram Proença e Garbuglio (32), ainda que no contexto das epopéias medievais, há várias passagens sobre o “desejo de glória e nomeada”. Como no julgamento de Zé Bebelo, Riobaldo fala das “cantigas” que hão de guardar o nome 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”. Sô Candelário também repete palavras com o mesmo teor: “... Seja a fama de glória... Todo mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares” (33).

E ainda, acompanhando a análise de Proença, quando se torna chefe do bando,

Riobaldo lamenta “que não se prezava bastante seu nome e Urutu-Branco era um desconhecido”; “amargura-o a falta de ressonância do sertão”: “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”.

Para Garbuglio, o cego Borromeu e o menino, conservados ao lado do grande chefe Urutu-Branco, podem ser fruto dessa preocupação de Riobaldo em assegurar a sua “fama de glória”: “havia de aprender a referir meu nome”. Ao testemunhar suas façanhas, poderiam vir a ser futuros contadores de casos, divulgando seu nome através do sertão.

A EPOPEIA DO ROMANCE

Desde o trabalho inaugural de Cavalcanti Proença (34), que afirmou não haver dúvida de que o *Grande Sertão: Veredas* é uma epopeia, 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 (35) 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 (36), o autor distingue dois planos narrativos: o primeiro, centrado no presente, é a “relação dialógica e dramática”, em que se trava a discussão do diabo, do bem e do mal, voltada para o leitor. Para circunscrever a posição insólita do narrador que se dirige a um interlocutor silente, Schwarz recorre às expressões “monólogo inserto em situação dramática”/“monólogo em situação dialógica”, ou “diálogo pela meta-de”/“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 no 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 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. prefere falar em termos de uma “mistura”, “mescla” ou “amalgama” peculiar que definiria a singularidade do *Grande Sertão: Veredas*. Por um lado, evidencia três tipos de “misturas” – do mundo do sertão, da 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*”, Schüller já 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 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, no *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” (37).

A NARRATIVA ÉPICA

No caderno de leitura de 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 (38): antecipações, epítetos e comparações com animais (precedidos pelo signo *m%*); multiplicidade na imagem, dualidade de nomes, intercalações e perguntas retóricas. Eis o contexto em que aparecem:

– antecipações ou pré-avisos:

No Canto XV, quando o narrador ante-

cipa a morte de Sarpédon, Pátroclo e Heitor, e a destruição de Tróia, Rosa anota no caderno: “*Júpiter, o Planejador – pg. 287 / (os pré-avisos do autor)*” (39).

Ao longo do Canto XVI, há várias antecipações da morte de Pátroclo, como diante da prece de Aquiles a Zeus, e quando Zeus contempla a luta pelo corpo de seu filho Sarpédon (40). Rosa registra: *m% – Homero “mata” Pátroclo a prestações* (41).

– epítetos:

Durante a leitura do Canto XI, Rosa faz uma observação sobre os epítetos, que estão presentes em quase todas as páginas do caderno: (*m% – o epíteto como estribilho e leitmotiv: a necessidade de recordar ao ouvinte (as rapsódias eram declamadas quem eram as personagens)*) (42).

– comparações:

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); a fenômenos ou elementos da natureza (furação, tempestade, incêndio, etc.); e ainda a atividades humanas (ceifar o trigo, derrubar árvores, etc.).

Logo no início da *Ilíada*, ao longo dos Cantos II e III, o escritor faz três comentários sobre as comparações com animais (cf. “Documento E17”, seção “*Ilíada*”, pp. 4-5):

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

53. *(o ataque dos troianos. Os troianos comparados aos gritantes e roucos bandos de grús, sôbre o mar.)* (43).

55. *(comparações com todos os animais: leão, grús, serpentes, cigarras)* (44).

– multiplicidade na imagem:

E também assinala a “multiplicidade” nas comparações homéricas, como na morte de Ásio, durante a grande batalha do Canto XIII: *Multiplicidade na imagem: / “Asius fell like an oak or a poplar or a towering pine...”* (pg 244) (45).

– dualidade de nomes:

No Canto XX, quando os deuses entram na batalha, e o deus-rio Escamandro enfrenta Hefestos, Guimarães Rosa registra, em alemão, a dualidade de nomes do rio: “... *der wilde, strudelnde Stromgott, / Den die Goetter Xanthos, die Menschen Skamandros benennen*” / (dualidade de nomes)(46).

Mesmo antes, no Canto XIV, quando Hera pede ajuda ao deus Sono, *brother of Death*, Guimarães Rosa já havia registrado, em inglês, 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*” (47).

– intercalações:

No início do Canto XII, quando o narrador antecipa a morte de Heitor e a destruição de Tróia, encontramos as seguintes notas: (pg. 213 – *pré-aviso fúnebre, habilmente intercalado*) / (pg. 217 – *As longas intercalações / = maneira autêntica e primitiva de contar*)(48).

– 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: (pg 334: *o autor se dirige ao personagem*)(49).

– indagações às Musas:

No final do Canto XIV, diante de mais uma indagação às Musas (a mais famosa, “no catálogo das naus”), Guimarães Rosa registra: (*Indagações às Musas, frequentes, para “frear” a narração*)(50).

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 leitmotiv”, “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 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 (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 grou ou cisnes de longos pescoços”);*

– *as coisas podem ter mais de um nome, atribuído pelos deuses ou pelos homens.*

Dessas características levantadas por Rosa, a crítica se deteve apenas nas intercalações e epítetos.

Como bem observou Cavalcanti Proença (51), 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”. No *Grande Sertão: Veredas*, também há várias histórias ou casos intercalados, sendo que o mais famoso é o de Maria Mutema, quase um conto inserido dentro do romance (52).

Mais de um trabalho aponta para a função exemplar dos casos intercalados na narrativa do *Grande Sertão*: a temática do Mal é introduzida através do relato de histórias cruéis que intrigam Riobaldo por sua falta de sentido, motivando as questões que dirige ao seu interlocutor silente (53).

No *Grande Sertão: Veredas*, Rosa incorpora as intercalações como modo de narrar característico da épica oral, adequando-o à realidade do sertão através da função exemplar (54). Como bem observou

Arrigucci, os casos são “narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão” (vaqueiros, cegos transeuntes, jagunços, etc.).

No que diz respeito aos epítetos, os leitores do *Grande Sertão* logo se lembram dos diversos nomes que qualificam Riobaldo (Cerzidor, Tatarana, Urutu-Branco) ou Joca Ramiro (rei da natureza, par-de-França, grande homem príncipe). No entanto, como bem destacou Antonio Candido (55), no caso de Riobaldo, Urutu-Branco é a adoção de um apelido guerreiro através de um rito de iniciação. De fato, esse tipo de adoção ritual de um nome é característico dos romances de cavalaria, ao contrário do que ocorre com os heróis homéricos, cujos epítetos funcionam à maneira de patronímicos, desde sempre vinculados ao sujeito: Aquiles = Pelida = pés ligeiros.

Ainda assim, permanece atuante o paralelo com a narrativa homérica, pois, na leitura de Rosa, o que caracteriza os epítetos é a existência de um “tema” associado a cada personagem – o “estribilho e leitmotiv” –, cuja função é eminentemente mnemônica: auxiliar a fixar a memória do ouvinte.

Comparações

Quanto às demais características da épica grega, registradas pelo escritor, podemos traçar alguns paralelos com o *Grande Sertão: Veredas*. Em primeiro lugar, as comparações com animais, que Rosa registra em seu caderno, precedidas pelo signo *m%*.

Na *Ilíada*, os diferentes animais mencionados despontam como emblemas, verdadeiras marcas distintivas de tipos diversos de lutas: hierarquia animal que se desdobra numa hierarquia bélica, que nos fala de uma ética guerreira. As comparações com animais, assim como as comparações com forças da natureza (fogo/incêndio, tempestade/furacão, voragem), reforçam a fúria e a ferocidade dos heróis em luta. Os guerreiros emitem sons tão selvagens e brutais

que beiram a animalidade: seus gritos são estridentes como o do falcão; urram e rugem como leões ferozes, terríveis e medonhos; zumbem como vespas; rilham os dentes como javalis prontos para o ataque (os dentes fremem ou estrugem).

Os animais da *Ilíada* podem ser divididos em duas classes hierarquizadas, os fortes e os fracos, que lutam sozinhos ou em bandos. Dentre os fortes, temos o leão, o touro, o javali, o leopardo, a pantera, o delfim e a águia; lobos, chacais, vespas, abutres e cães de caça (que atacam em bando). Dentre os fracos, destacam-se os rebanhos domésticos, protegidos por homens e seus cães de caça (ovelhas, cabras e vacas), e selvagens (gazelas, cervos e gamos); e ainda lebres, pombas, gralhas, grou, cisnes, gansos, estorninhos e peixes.

Os heróis mais valorosos são comparados a “leões de forte coração”. O leão é o emblema das virtudes guerreiras: furioso, cruel, feroz, voraz, ameaçador, sanguinário, ávido de carne, orgulhoso, de espírito enérgico, que não treme nem teme, que possui olhos chamejantes e medonhos. Na *Ilíada*, os heróis são comparados a leões em três situações distintas de lutas: heróis de força semelhante (dois leões lutando); de força desigual (um leão e uma gazela); ou quando um herói valoroso é forçado a recuar (um leão que enfrenta cães e caçadores).

Quando são os exércitos que investem, numa visão de conjunto, os guerreiros são comparados a animais que atacam em bandos.

No *Grande Sertão: Veredas*, se seguirmos as pistas do caderno de Homero, a batalha do Tamanduá-tão ganha uma nova dimensão, quando vemos os jagunços atacarem como aves, e o embate assemelhar-se ao fogo que se alastra: “E eles meus, gritando tão feroz, que *semelhavam sobre-vindos sobre o ar*. 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*” (56).

Seguindo o princípio de construção das imagens homéricas, para reforçar a idéia

de violência e ferocidade da batalha Rosa compara os jagunços em luta a forças da natureza e a animais que fazem parte do seu universo cultural: o fogo, a onça, o burro, o jumento: “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 zurros*, quantidade que eram; eh, sabiam vir, à cossa” (57).

E na primeira batalha de Riobaldo, seu batismo de fogo em companhia de 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*” (58).

Aqui também, numa situação de retirada, acuados pelos inimigos, os jagunços são comparados a coelhos ou codornas (fracos) perseguidos e destruídos por cães (fortes): “Ainda divulguei, nas sofraldas descentes, homens que corriam, meus iguais, às vezes se subiam do bamburral baixo, feito *acãoada codorniz*” (59).

À maneira da *Ilíada*, também os personagens do *Grande Sertão: Veredas* são comparados a animais ferozes e perigosos – “terríveis” – para enfatizar sua valentia. Em sua primeira batalha, Riobaldo enfatiza seu furor guerreiro, comparando-se com um leão: “agora eu assim, duro ferro diante do Hermógenes, *leão coração?*”. E descreve Reinaldo “guerreando” como animais ferozes do sertão: onça, touro, cobra ou um bando de queixadas: “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 jararacussú* emendando sete botes estalados; bando doido de *queixadas* se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!” (60).

Note-se a “multiplicidade da imagem”, semelhante às comparações homéricas registradas por Rosa em seu caderno.

Antecipações e indagações

No caso das antecipações, sabemos que

a narrativa de Riobaldo não segue uma ordem linear, cronológica: a memória brota em ordens diversas, antecipando os acontecimentos.

No que diz respeito às indagações às Musas, entendidas como meio de “frear” a narrativa, é possível aproximá-las das perguntas que Riobaldo, freqüentemente, 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. O “monólogo inserto em situação dialógica”, ou “diálogo pela metade”, visto do ponto de vista da narrativa oral, aproxima-se do modo como as rapsódias eram cantadas pelos aedos diante de um público silente. O lugar narrativo de Riobaldo está ancorado na forma como os vaqueiros – aedos do sertão – transmitem seu repertório.

ROSA, TRADUTOR DE HOMERO

A contribuição do caderno de estudos para a análise do diálogo de Guimarães Rosa com os poemas homéricos 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 *linguagem* homérica, propriamente dita.

Guimarães Rosa lê as epopéias em mais de uma língua, cotejando o original com traduções em inglês e alemão (61). Em vários momentos, ele próprio busca equivalentes em português para palavras e expressões de difícil tradução (62).

Sua atenção para com os *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, que fundem substantivo ou verbo e adjetivo, sujeito e complemento, e nome próprio.

São tantos os epítetos registrados no caderno que poderíamos 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:

81. “Zeus, the cloud-gatherer”
105. “Zeus, the Cloud-compeller
“Zeus, who delights in thunder”
“Lord of the lightning flash”
aegis-bearing Zeus
Zeus the Thinker” (“waltender”)
almighty Zeus

“Zeus, der donnerfrohe”
“Zeus, der Donnerer
“Wolkenumballtekronion”
“Zeus, der Wolkenballer”
“Der hochdonnerde Zeus”
(m% – altitonante)

108. “Zeus, o trovejador”
(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

POSSEIDON:

der Laenderumstuermer Poseidon
Poseidon, der dunkelgelockte
Poseidon – der Erdumstuermer

ARES:

“the maniac Ares

den rasenden Ares
“der stuermische Ares”
“Ares, der Staedtezermalmer”

“o brônzeo deus da guerra”
“Ares, rompedor de escudos”
“Ares, o destruidor

HERA:

1. “the white-armed goddess Here”.
the ox-eyed Queen of Heaven

“Here mit blendenden Armen”

Here, die Göettin mit blendenden Armen
Here, die blendende Göttin
die hoheitblickende Here

7. “Here, a deusa dos Braços Alvos”.

IRIS:

“wind-swift Iris of the fleet foot”
“Iris – die goldbeflügelte Botin”
“die windbefluegette Iris”
59. “Iris, a dos pés ligeiros”
95. “Iris, dos pés de turbilhão”
“a alada Iris”

ATENA:

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

Athene, die Göettin mit leuchtenden Augen
(glaukópis)
Pallas Athene gewaltig leuchtende Augen
die Helläugige

AURORA:

Aurora, com seus artelhos côr-de-rosa
on crimson toes
Eos, com as mãos róseas

TÉTIS:

Thetis, des Meergreis’ Tochter,
die silberfüssige Göettin”
“Thetis, die lockige Tochter des Meeres”

AQUILES:

runner
Achilles, most redoubtable of men

der schnelle Läufer Achilleus
gottgleicher Achilles
der hehre 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

Os longos epítetos não se restringem a deuses e heróis. Também encontramos o registro dos “troianos, domadores de cavalos” e “os gregos, de vestes de bronze”; “o mar vinoso” ou “cinzento”; “os negros navios”; os “bois de chifres retorcidos”; dentre outros:

57. “*the horse-taming trojans*” e “*the iron-clad Achaeans*”

20. *to the ships where his bronze-clad army lay*”

the long-haired Achaeans

13. *along the high ways of the sea*

15. “*the grey sea.*”

45. “*cross the wine-dark sea*”

10. “*my good black ship*” (*Achilles*).

34. “*the beaked ships*”

40. *naus ôcas* (“*hollow ships*”)

(*sempre o gado com crooked horns*)

...“*and shambling cattle with crooked horns were slaughtered without end...*”

O REBANHO DE VACAS:

“*Mostrou também um rebanho de straight-horned cattle, etc. (belo para citar). pg. 352.*”

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” (63). 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 de Homero, vemos Rosa se deparar com o problema da tradução dos epítetos homéricos, buscando equivalentes em português que reproduzam a concisão do grego ou do alemão:

“*Thetis, a de pés de prata*”

(*m% – argentíflua; não: argentípede*)

(*m% – os feios compostos levípede, aurícomu, etc., vieram das traduções dos gregos para o latim ou para o português*) (64).

É curioso que sua crítica aos “feios compostos” proponha o mesmo problema gerado pelas polêmicas traduções de Homero feitas por Odorico Mendes (65). Quase um século antes de Guimarães Rosa dedicar-se ao estudo de Homero, o poeta pré-romântico 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 (66). Eis algumas das soluções de Odorico para os epítetos registrados por Rosa (67) (note-se que ambos traduzem *pés de prata* como *argentípede*):

ZEUS: *nubícogo Satúrnio; o altipotente; o fulminante Jove; o fulminador; sempiterno Padre; Pai celeste fulgurante altitonante; o Tonante; o grã tonante; o altíssonos; Omnipotente senhor do raio; o anuviador; o nimbose Padre.*

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

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

HERA: *olhitáurea Juno; olhipulcra; bracinívea; bracicândida; auritrónia;*

IRIS: *aerípede; a núncia procelípede; alidourada Íris.*

ATENA: *olhicerúlea; Minerva cérula; olhigázea; a gázea Palas; Palas crinipulcra; a belígera Palas; a grã Minerva.*

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



TÉTIS: *argentípede; pulcrícoma Nereida; Tétis crinipulcra.*

AQUILES: *velocípede Aquiles; o pé-veloz; celerípede; o rompe-esquadrões sem-par Aquiles; Pelides 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.*

gregos de vestes de bronze: epeus eriarnesados.

gregos de sólidas grevas: grevados gregos. o briho de bronze das armas: eribrilhantes

O PATRIARCA DA TRADUÇÃO CRIATIVA

Os neologismos de Odorico Mendes estão na base da polêmica gerada por suas traduções, que, até os anos 50, foram apreciadas por críticos importantes, como Sílvio Romero (68) e Antonio Candido (69); louvadas por Silveira Bueno (70), João Ribeiro e Martins de Aguiar (71).

Na década de 1960, Haroldo de Campos recolocou a “questão Odorico Mendes” no centro de um debate sobre os valores literários no Brasil (72). 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 (73).

Haroldo de Campos considera Odorico Mendes o “patriarca da transcriação” 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 (74). O “sistema preconcebido” e “absurdo” de Odorico Mendes (na visão de Sílvio 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) (75), 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 (76).

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 deslumbram 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 canibalesco entre duas línguas (77). 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.

O elogio que Haroldo de Campos faz de Odorico Mendes não ignora que suas traduções nem sempre foram felizes, produzindo “aberrações”, neologismos de gosto duvidoso ou “feios compostos”, nos termos de Rosa (“Palas crinipulcra” não parece um elogio aos belos cabelos de Atena) (78). Mas, endossando suas palavras, não pode ser minimizado ou excluído pela crítica um poeta que deu nova vitalidade ao verso traduzido, teve bom

ouvido para a melopéia homérica (“flui o sangue de envolta e o chão denigre”; “purpúrea morte o imerge em noite escura”), e “transcriou” belos epítetos, como “dedirrósea Aurora”, “criniazul Netuno”, “olhigázea Palas”, “alidourada Íris”, “olhinegros Aqueus”.

GUIMARÃES ROSA: MONSTRO LITERÁRIO

Assim como as traduções de Odorico Mendes, *Grande Sertão: Veredas* 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 e Antonio Candido; mas também foi duramente criticado por Marques Rebelo, Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré 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” (79).

Para ilustrar a polêmica, recorremos a uma anedota curiosa, que envolve o professor Silveira Bueno. Sua crítica ao *Grande Sertão: Veredas*, publicada em junho de 1957, recorre à mesma imagem utilizada por Sílvio 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!*” (80).

O paralelo com Sílvio Romero é imediato: além de recorrer à imagem do “monstro”, o alvo central de sua crítica são as inovações verbais do escritor (81). Ainda que o autor não faça qualquer referência a Odorico Mendes em sua crítica a Guimarães Rosa, tudo nos leva a crer que ele compartilhava das críticas às suas traduções. Uma suposição lógica, mas totalmente equivocada. Em seu prefácio à *Íliada* 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 Sílvio 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; olhiespertos gregos; nubícogo Saturno; arciargênteo Febo; quinquedentado espeto; Aurora dedirrósea; 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” (82).

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 valoriza em Odorico Mendes é justamente o que vai recriminar, um ano após, em Guimarães Rosa, em conformidade com a crítica da época: os neologismos, formados com palavras importadas de outras línguas.



Ainda que de forma enviesada, a anedota ilustra muito bem o nosso objetivo: 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” (83).

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 bem observou Berthold Zilly, 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” (84). 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 Haroldo e Augusto de Campos, Odorico seguia os preceitos de seu mestre Filinto Elísio, para quem “o modo de aperfeiçoar a língua materna é enxertando nela o precioso de outras” (85).

O fato de Guimarães 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 Mendes. Um vínculo muito forte une os dois autores, um mesmo preceito orienta suas opções estéticas: o enriquecimento do português através do diálogo fecundo e canibalesco entre várias línguas. Ou, na concepção de Pannwitz e Benjamim, ambos alargam as fronteiras do idioma materno, submetendo-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 (86). 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 (87).

Logo após a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa escreveu o que pode ser considerado uma espécie de teoria da tradução, onde expõe alguns aspectos fundamentais de sua própria arte: “Pequena Palavra”, prefácio à *Antologia do Conto Húngaro*, datado de 27/8/1956, um mês após a publicação do seu romance (88). Ao comentar a tradução de Paulo Rónai, Rosa explicita sua própria concepção da tarefa do tradutor:

“Saudável é notar-se que ele não pende para a sua língua natal, não imbuí de modos-defeito seus textos, que nem mostram sedimentos da de lá; não magiariza. Antes, é um abasileiramento 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 tratção num arranjo mais temperado à húngara, centrado no seio húngaro, a versão estreitada, de vice-vez, contravernacular, mais metafrásica, luvaramente translaticia, 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” (89).

A crítica ao “abrasileiramento radical” de Paulo Rónai aponta na mesma direção da “concepção moderna da tradução poética da forma” que abordamos anteriormente, a propósito das reflexões de Walter Benjamin sobre “A Tarefa do Tradutor”.

Para Rosa, num “arranjo mais temperado” à moda da língua estrangeira, “o tradutor deve deixar que seu trabalho fique com um sabor exótico e uma parcela de opacidade” (90). 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 como Rosa que se tenha interessado tanto pelo problema da tradução (91).

Em 1965, no famoso diálogo com 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” (92).

Na obra de Guimarães Rosa, o sertão e sua biblioteca “são amantes que procriam apaixonadamente”. Como bem observou

Vilém Flusser, o escritor “viaja com os 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” (93).

ROSA E SEUS PRECURSORES

Para Haroldo de Campos, 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 (94).

Invertendo a formulação dos críticos, podemos dizer que foi Guimarães 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”, poderíamos dizer que “na experiência de leitura *das traduções de Odorico Mendes*, a presença de *Guimarães 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 (95).

O caderno *Homero*, documento inédito de Guimarães Rosa, abre novos caminhos para acompanharmos o diálogo do escritor com a tradição. Em suas notas de leitura da *Ilíada* e da *Odisséia*, além de refletir sobre o herói e a narrativa épica, o escritor 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 ensaio bem poderia ser “*Rosa, Tradutor de Homero*”.

NOTAS

- 1 Rosa descreve telas contempladas em seis visitas a museus de Paris: duas ao Louvre (pp. 63-4); duas ao Jeu de Paume (p. 65 e 75); uma ao Trocadéro (exposição de "Arte Medieval Iugoslava"; pp.66-7); uma ao museu de L'Orangerie ("Paisagistas Holandeses"; pp. 68-70).
- 2 A descrição de telas contempladas em museus de Paris não é exclusiva do Documento E17. Também no seu "Diário em Paris", Rosa registra dez visitas a museus, entre 1949-51, incluindo aquelas registradas na seção *Artes*: em 1949, Jeu de Paume (6/7) e Louvre (7/8); em 1950, museu de L'Orangerie (15/4), Trocadéro (10/5), National Gallery (Londres, 6/7), Louvre (12/11), museu de L'Orangerie (16/12); em 1951, Louvre (21/1), Petit-Palais (27/1) e Louvre (28/1). Cf. "Diário em Paris", Pastas E3 (1) e E3 (2) – França-Paris (121 pp.), Arquivo Guimarães Rosa, Série Estudos para a Obra.
- 3 Carta de Rosa a Álvaro Lins, Paris, 12/1949, "Mais", *Folha de S. Paulo*, 4/6/1995, p. 6.
- 4 Homer, *The Odyssey*, Harmondsworth, Penguin, 1948; *The Iliad*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1950 (cf. Sperber, S. F., "Biblioteca de João Guimarães Rosa", *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 178). Não há indicação do nome do tradutor; mas, pelas passagens copiadas por Rosa em seu caderno de leitura de Homero, podemos afirmar que não é Pope.
- 5 Cf. Arquivo Guimarães Rosa, Série Estudos para a Obra, Pasta E3 (2) – França.
- 6 Na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa, encontramos uma tradução alemã da *Iliada* e da *Odisséia*, adquirida durante a sua estadia na Alemanha (1938-42); na 1ª página do livro, o escritor anotou "Guimarães Rosa. Hamburgo, 27/8/1940". É bem possível que o escritor tenha lido as epopeias em alemão, em 1940. O que não invalida nossa datação do caderno de leitura de Homero, em 1950.
- 7 O volume Sezão (*Contos*) foi consultado no Arquivo Guimarães Rosa (mimeo., 443 pp.).
- 8 Ainda que documentadas por Suzi Sperber (op. cit.), não localizamos as traduções inglesas da *Iliada* e da *Odisséia*.
- 9 Para acompanhar a leitura de Guimarães Rosa, localizando as passagens citadas, recorremos às traduções em português da *Iliada* e da *Odisséia*: de Carlos Alberto Nunes (em verso); de Fernando Gomes (em forma narrativa); de Antônio Pinto de Carvalho (somente a *Odisséia*, em forma narrativa); dos padres portugueses Palmeira e Correia (em forma narrativa); e ainda às polêmicas traduções de Odorico Mendes (em verso), de meados do século passado. Também consultamos as traduções de Alexander Pope.
- 10 As passagens do caderno de leitura de Homero serão sempre citadas em itálico.
- 11 Eis as traduções desse verso em português: "a alma como visão remonta e voa" (Odorico Mendes); "a alma, depois de evoluir-se, esvoaça qual sombra de sonho" (Carlos Alberto Nunes); "e a alma, depois de se evolar, esvoaça em volta como um sonho" (Palmeira e Correia); "mas a alma foge, adejante como um sonho" (Fernando Gomes); "a alma se evola como um sonho" (Antônio Carvalho). E ainda, na versão de Pope: "*While the impassive soul reluctant flies, / I Like a vain dream, to these infernal skies.*"
- 12 Cf. S. G. T. Vasconcelos, *Baú de Alfaias* (dissertação de mestrado apresentada ao Dept^a de Lingüística e Línguas Orientais da FFLCH-USP, São Paulo, 1984, mimeo., 241 pp.); M. C. M. Leonel, *Guimarães Rosa Alquimista: Processos de Criação do Texto* (tese de doutorado apresentada ao Dept^a de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, 1985, 349 pp.); e W. N. Galvão, "As Listas de Guimarães Rosa" (*II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito*, São Paulo, FFLCH-USP, s/d., pp. 135-50).
- 13 Cf. Leonel, op. cit., pp. 42-3.
- 14 Cf. cópia datilografada (feita por Guimarães Rosa) das cadernetas da viagem de 1952 (Arquivo Guimarães Rosa, Série Estudos para a Obra, Pasta E29 – A Boiada (2), 23/5/1952, p. 32). Neuma Cavalcante também notou o mesmo emprego de *m%* nas cadernetas de viagem pela Europa (cf. "Cadernetas de Viagem: os Caminhos da Poesia", *Revista do IEB*, nº 41, 1996, p. 241).
- 15 O que invalida dizer que *m%* seja "meu cem por cento", tal como anotado por Leonel (op. cit., p. 50).
- 16 Cf. Pasta E29 – A Boiada (2), 21/5/1952, p. 15.
- 17 Cf. "Carta de Rosa a Edoardo Bizzari", datada do Rio de Janeiro, 25/11/1963 (J. Guimarães Rosa: *Correspondência com o Tradutor Italiano* – entre 1959 e 1967, São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1972, p. 71, grifos nossos).
- 18 Cf. "Carta de Rosa a Edoardo Bizzari", datada do Rio de Janeiro, 28/10/1963 (J. Guimarães Rosa: *Correspondência com o Tradutor Italiano*, op. cit., p. 38, grifo nosso).
- 19 Hipótese parcialmente confirmada, já que não tivemos acesso ao volume anotado da tradução inglesa da *Iliada*.
- 20 Para uma análise da guerra e da representação do herói na Grécia arcaica, consultamos os trabalhos de W. Jaeger, *Paideia* (São Paulo, Martins Fontes, 1979); G. S. Kirk, *Los Poemas de Homero* (Buenos Aires, Biblioteca de Cultura Clássica/ ed. Paidós, 1968); Detienne & Vernant, "Les Jeux de la Ruse" (*Les Ruses de l'Intelligence – La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 17-57); J.-P. Vernant, "La Belle Mort et le Cadavre Outragé" (*L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 41-79); Vidal Naquet, "L'Iliade sans Travesti", Préface (*Iliade*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 5-32); e ainda os ensaios de J. L. Brandão, "Do Épos à Epopeia: sobre a Gênese dos Poemas Homéricos" (*Textos de Cultura Clássica*, nº 12, Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, novembro de 1990, pp. 1-13); e T. Vieira, "Homero e Tradição Oral" (*Revista USP*, 12, dez.-jan.-fev./1991-92, pp. 162-71).
- 21 Documento E17, seção "Iliada", p. 14. Na tradução de Odorico Mendes: "E Ulisses: 'Nem me gabes nem rebaixes, / Que os Dânaos do que valho estão cientes.'" E na tradução de Carlos Alberto Nunes: "Não me elogies, Tidida, demais, nem de mim faças pouco, / pois te diriges aos chefes argivos, que assaz me conhecem".
- 22 *Sagarana*, 14ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1971, p. 350, grifos nossos. O conteúdo dessa passagem permanece o mesmo da primeira versão de "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", o conto "A Oportunidade de Augusto Matraga", do volume *Sezão (Contos)*, Arquivo Guimarães Rosa, 1937, p. 423 (grifamos as diferenças): "[...] – Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe... *E a sua, acho melhor você deixar pra contar ella quando estiver dormindo!*..."
- 23 Documento E17, seção "Iliada", p. 25.

- 24 Essa passagem, na tradução de Odorico Mendes (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 Carlos Alberto Nunes: "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".
- 25 Sagarana, op. cit., p. 369. O conteúdo dessa passagem permanece o mesmo em "A Oportunidade de Augusto Matraga", do volume *Sezão (Contos)*, Arquivo Guimarães Rosa, 1937, p. 441 (grifamos as diferenças): "– 'tôu 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 sujaram nossa brngal... também, tu parecia o capêta mesmo, no meio do fuzuê feio, mano velho!... Por isso foi que eles correram... de homem só, eles não corriam, não!... Mas eu não estou deshonrado!... Eu quero acabar sendo amigos... feito, mano velho!..."
- 26 Sagarana, op. cit., p. 369. O conteúdo dessa passagem permanece o mesmo em "A Oportunidade de Augusto Matraga", do volume *Sezão (Contos)*, Arquivo Guimarães Rosa, 1937, p. 442 (grifamos as diferenças): "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 hóspede seu Joãozinho Bem-Bem!"
- 27 *Grande Sertão: Veredas*, na batalha do Tamanduá-tão (14ª ed., Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1978, p. 422).
- 28 Documento E17, seção "Ilíada", p. 21.
- 29 Podemos citar aqui, ainda que com diferenças de abordagem, os trabalhos de M. Cavalcanti Proença. "Trilhas no Grande Sertão" (*Augusto dos Anjos e Outros Ensaios*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Grifo/INL, 1973, pp. 155-240, a 1ª versão do artigo é de 1957); A. Candido, "O Homem dos Avestos", 1957 (*Guimarães Rosa. Fortuna Crítica* 6, E. Coutinho org., 2ª ed., Rio de Janeiro, Civil. Bras., 1991, pp. 294-309); R. Schwarz, "Grande Sertão: a Fala", 1960 (*A Sereia e o Desconfiado (Ensaio Crítico)*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, pp. 37-41); J. C. Garbuglio, "O Fato Épico e Outros Fatos" (*Revista do IEB*, nº 3, São Paulo, USP, 1968, pp. 79-95); D. Schüler, "O Épico em *Grande Sertão: Veredas*", 1968 (*João Guimarães Rosa, RS, Filosofia/UFRGS*, 1969, pp. 47-75); E. Coutinho, "*Grande Sertão: Veredas*: Épico, Lírico ou Dramático?" (*Em Busca da Terceira Margem: Ensaio sobre o "Grande Sertão: Veredas"*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, pp. 71-86); D. Arrigucci Jr., "O Mundo Misturado: Romance e Experiência em Guimarães Rosa" (*Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 11/1994, nº 40, pp. 7-29).
- 30 Cf. A. L. Martins Costa e S. Pimenta, "A *Odisséia* ou o Prazer de Contar Histórias", in "Caderno Ideias", *Jornal do Brasil*, 14/11/1995, p. 5.
- 31 Documento E17, p. 11. O mesmo trecho, na tradução de Carlos Alberto Nunes: "[...] mais do que todos, suportas o peso / das conseqüências de minha cegueira e da culpa de Páris. / Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem / nas gerações porvindoras, os cantos excelsos dos vates". E na tradução de Odorico Mendes: "Agora neste escano, irmão, descansa / Do afã que te salteia o peito e a mente, / Por imprudência minha e culpa dele. / Ah! cruel condição! de Jove oprimos, / Fábula às gentes no porvir seremos".
- 32 Cf. Cavalcanti Proença, op. cit., pp. 170-1; e Garbuglio, op. cit., pp. 87-8.
- 33 E ainda, quando morre Joca Ramiro: "trago notícia de grande morte! Viva a fama de glória do nosso Chefe Joca Ramiro!".
- 34 Cavalcanti Proença, "Trilhas no Grande Sertão", op. cit.
- 35 Schwarz, "Grande Sertão: a Fala", op. cit.
- 36 Ainda que defenda a tese de que o livro é uma epopéia, Cavalcanti Proença 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 ganceiro Riobaldo um símile de herói medieval, retirado de romance de Cavalaria, e aculturado nos sertões do Brasil central); telúrica, mítica (em que os elementos naturais – sertão, vento, rio, buritis – se tornam personagens vivos e atuantes)".
- 37 Cf. Arrigucci Jr., "O Mundo Misturado: Romance e Experiência em Guimarães Rosa", op. cit., p. 20.
- 38 Em *Los Poemas de Homero* (op. cit.), Kirk analisa os processos literários que tomam variada a narrativa da *Ilíada*: 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); as comparações ou símiles desenvolvidos. Dessas, apenas as três últimas serão mencionadas por Guimarães Rosa.
- 39 Documento E17, seção "Ilíada", p. 20. Logo no início do Canto XV, Zeus antecipa o destino dos heróis e a destruição de Tróia. Na tradução de Odorico Mendes: "Febo robore a Heitor e ao prélio excite, / Calme-lhe as dores de que jaz oprimido: / Ele de novo aos trépidos Aquílios / Mande a Fuga e o Terror, e em montões caiam / Junto às remeiras naus do herói Pelides. / Este a Pátroclo instigará, que, ante Ílio / Muitos matando e ao claro meu 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".
- 40 Na tradução de Odorico Mendes, Canto XVI, diante da prece de Aquiles: "Previsto Jove, anui somente em parte: / Salve Pátroclo as naus, mas não se salve".
- 41 Documento E17, seção "Ilíada", p. 21 (observação escrita à margem do caderno, com caneta preta).
- 42 Documento E17, seção "Ilíada", p. 16.
- 43 Cf. início do Canto III, na tradução de Carlos Alberto Nunes: "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." O mesmo trecho, na tradução de Odorico Mendes: "Os Teucros em batalha, após seus cabos, / Gritando avançam: tal se eleva às nuvens / Dos grous o graso, que em aéreas turmas, / Da invernada e friagens desertores, / Contra o povo Pigmeu com ruína e morte, / O Oceano transvoam".

- 44 Ainda no início do Canto III, quando Páris foge de Menelau. Na tradução de Odorico Mendes (grifos nossos): "[...] 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 subjuos. / 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".
- 45 Documento E17, seção "Ilíada", p. 18. No Canto XIII, quando o grego Idomeneu mata Ásio. Na tradução de Odorico Mendes: "Qual, para náutico uso, cai no 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".
- 46 Documento E17, seção "Ilíada", p. 32. Na tradução de C. Alberto Nunes: "[...] e contra o artífice Hefesto se eleva a corrente impetuosa / que os deuses Xanto nomeiam e os homens mortais Escamandro". Na tradução de Odorico Mendes: "A Vulcano o Escamandro, que os Supremos / Xanto nomeiam, vorticoso rio".
- 47 Documento E17, seção "Ilíada", p. 19. No Canto XIV, quando o doce Sono oculta-se num abeto gigante. Na tradução de Odorico Mendes: "Lá num gárrulo pássaro das selvas / Se transforma, Cimíndis nomeado / Pelos mortais, e pelos deuses Cálcis".
- 48 Documento E17, seção "Ilíada", p. 17. Na tradução de Carlos Alberto Nunes: "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 aquívos. / 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 [...]".
- 49 Documento E17, seção "Ilíada", p. 21. No final do Canto XVII, quando Menelau envia Antíloco ao acampamento para dar a Aquiles a triste notícia. Na tradução de Odorico Mendes: "Nem tu, bizarro Menelau, quiseste / Suprir de Antíloco a sentida falta".
- 50 "Documento E17", seção "Ilíada", p. 20. No final do Canto XIV (feitos dos gregos auxiliados por Poseidon), o narrador indaga às Musas quem foram os primeiros gregos a matarem os troianos. Na tradução de O. Mendes: "Celestes Musas, declarei-me agora, / Que Argeu cruentos conseguiu despojos, / Dês que a vitória desviou Neptuno?".
- 51 Cf. C. Proença, "Trilhas no Grande Sertão", op. cit.
- 52 Em "*Grande Sertão: Veredas*", *Roteiro de Leitura* (São Paulo, Ática, 1992), K. Rosenfield analisa doze episódios intercalados no romance: o caso do Aleixo, do Pedro Pindó e o menino Valtei; Jazevedão; Joé Cazuzo; Firmiano; a moça milagreira; o casamento entre primos carnais; incesto; Rudugério de Freitas; Davidão e Faustino; o menino de Nazaré; Maria Mutema.
- 53 Para uma análise da função exemplar dos casos intercalados na narrativa do *Grande Sertão*, ver os trabalhos de Rosenfield (op. cit.) e "A Matriz Formal do Romance" (*Os Descaminhos do Demo*, Rio de Janeiro, Imago/Edusp, 1993, pp. 177-217); Arrigucci (op. cit.); Garbuglio, "A Dupla Face das Interpolações" (*O Mundo Movente de Guimarães Rosa*, São Paulo, Ática, 1972, pp. 103-111); e B. Nunes, "Literatura e Filosofia: *Grande Sertão: Veredas*" (*Teoria da Literatura em suas Fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, pp. 188-207). Para uma análise do caso Maria Mutema, ver as análises de W. N. Galvão, "O Certo no Incerto: o Pactário" (*As Formas do Falso*, 1972, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, capítulo 9ª; republicado em *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica ó*, op. cit., pp. 408-21); e R. Arrojo, "Maria Mutema, o Poder Autoral e a Resistência à Interpretação" (*Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, pp. 177-210).
- 54 Em "A Cicatriz de Ulisses", opondo-se às reflexões de Goethe e Schiller sobre o "elemento retardador" como processo épico propriamente dito, Auerbach considera as histórias 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 (cf. Auerbach, "A Cicatriz de Ulisses", in *Mimesis*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1987, pp. 1-20). Em *Grande Sertão: Veredas*, as intercalações não seguem esse "impulso fundamental" da clareza, mas cumprem uma função exemplar.
- 55 Antonio Candido, "O Homem dos Avestos", op. cit.
- 56 *Grande Sertão: Veredas*, op. cit., pp. 418-9, grifos nossos.
- 57 Idem, ibidem, p. 418, grifos nossos.
- 58 Idem, ibidem, p. 163, grifos nossos (*cainça*, do latim *canitia*, de *cane*, cão; multidão de cães; *cainçalha*, *canzoada*).
- 59 Idem, ibidem, p. 165, grifos nossos.
- 60 Idem, ibidem, p. 123, grifos nossos. Em "O Jagunço: Destino Preso" (*As Formas do Falso*, op. cit, capítulo 8ª; p. 101), Walnice N. Galvão cita essa mesma passagem para evidenciar a "virilidade" de Reinaldo, tal como Riobaldo o descreve para seu interlocutor: "E, querendo esclarecer o interlocutor, sem contudo revelar ainda o encoberto, mostra que Diadorim possuía a virtude mais prezada do homem do sertão – a valentia – justamente aquela que se faz critério de virilidade".
- 61 Não sabemos se o escritor também utilizou traduções em português. As traduções francesas de Homero, consultadas em sua Biblioteca Pessoal (IEB-USP), não contêm anotações, nem foram utilizadas na confecção do seu caderno de leitura.
- 62 O mesmo pode ser dito em relação às seções "Dante" e "La Fontaine" do caderno de estudos. O escritor 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%*).
- 63 A expressão é de Berthold Zilly, o premiado tradutor alemão de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, referindo-se ao idioma alemão (cf. B. Zilly, "Um Depoimento Brasileiro para a História Universal. Traduzibilidade e Atualidade de Euclides da Cunha", in *Humboldt* 72, Ano 38, 1996a, p. 10).
- 64 Documento E17, seção "Ilíada", p. 31.
- 65 As traduções de Homero do poeta pré-romântico maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864) só foram publicadas após a sua morte: a *Ilíada*, em 1874; a *Odisseia*, em 1928. Segundo Silveira Bueno, que assina o prefácio da edição de sua *Ilíada*, datada de 1956 (Biblioteca Clássica,

vol. XXXVII, São Paulo, Atena), cabe a Odorico o mérito de ter sido o primeiro tradutor de Homero para o português: no final do século passado, Antônio José Viale publicou apenas alguns episódios da *Ilíada*; somente em 1945 foi editada em Portugal a tradução integral do padre M. Alves Correia. A *Odisséia* de Odorico ganhou, recentemente, uma cuidada reedição, às mãos de Antonio Medina Rodrigues (São Paulo, Edusp/Ars Poetica, 1992), que assina sua Apresentação e Prefácio, ao lado de um ensaio de Haroldo de Campos ("Odorico Mendes: o Patriarca da Transcrição"). Não podemos afirmar que Guimarães Rosa tenha lido as traduções de Odorico Mendes.

- 66 Procedimento singular, já que os demais tradutores de Homero para o português (Carlos Alberto Nunes, Fernando A. Gomes, Antônio P. de Carvalho e os padres Palmeira e Correia) traduziram os epítetos sintéticos via perífrase: *rhododáktylos héos*, a Aurora dos dedos róseos, ao invés de dedirrósea Aurora. Recentemente, Haroldo de Campos, seguindo os preceitos de Odorico Mendes, fez uma "tradução criativa" do Canto I da *Ilíada*, que procura "transcriar" os epítetos homéricos: "Apolo flechicerteiro", "arcoargênteo"; "pulcrícoma Latona"; "Hera, a deusa bracinívea"; "Aquiles, pés-velozes"; "o herói amplo-reinante" (cf. H. Campos, "Para Transcriar a *Ilíada*", in *Revista USP*, nº 12, dez./jan./fev./1991-92, pp. 143-61).
- 67 Em outro trabalho, procuramos analisar os neologismos criados por Odorico Mendes, via latim, na sua tradução da *Ilíada* (cf. A. L. Martins Costa, *A "Ilíada" de Odorico Mendes*, 1993, 58 pp., mimeo).
- 68 Sívio Romero dirige críticas acerbas ao "português macarrônico" e às "monstruosidades" das traduções de Odorico Mendes da *Ilíada*, da *Odisséia* e da *Enéida*: "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 gramatiquera, purista e pseudo-clássica" (cf. S. Romero, "Manoel Odorico Mendes", *História da Literatura Brasileira*, Tomo III (Transição e Romantismo), 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, pp. 30-8).
- 69 Para Antonio Candido, as traduções de Odorico Mendes são exemplos de "pedantismo arqueológico" e "preciosismo do pior gosto"; sua *Ilíada* estaria repleta de "vocábulos e expressões que tocam as raízes do bestialógico e a que Sívio Romero já fez a devida justiça". Por seus "neologismos de mau gosto" e "palavras artificialmente compostas", o autor aproxima Odorico de José Bonifácio (cf. A. Candido, Capítulo VI, item 3: "Mau gosto", in *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, 1ª volume (1750-1836), 6ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, pp. 201-5 e 262).
- 70 Cf. Silveira Bueno, Prefácio à *Ilíada* de Odorico Mendes (op. cit.).
- 71 Cf. Antonio Medina Rodrigues, Prefácio à *Odisséia*, de Odorico Mendes (op. cit.).
- 72 A observação é de Medina Rodrigues (op. cit.). Haroldo de Campos debateu a "questão Odorico" numa série de artigos: "Da Tradução como Criação e como Crítica", 1962 (*Metalinguagem & Outras Metas*, 4ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1992a); "A Palavra Vermelha de Hölderlin", 1967 e "Poética Sincrônica", 1967 (*A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969); "Para Transcriar a *Ilíada*" (op. cit.); "Odorico Mendes: o Patriarca da Transcrição", ensaio introdutório à *Odisséia* de Odorico Mendes (São Paulo, Edusp/Ars Poetica, 1992b).
- 73 Nas palavras de Sívio Romero (op. cit.): "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 gregificou 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 Odorico Mendes são injustificáveis; este homem, aliás talentoso e ilustrado, foi vítima de um sistema absurdo. Sirva-nos o exemplo e evitémo-lo".
- 74 O projeto de tradução de Odorico Mendes 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 *Odisséia* 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 terminações diversas dos casos, emprestando sonoridades novas às mesmas palavras) ofereceria na sua transposição para um idioma não-flexionado" (cf. H. Campos, "Da Tradução como Criação e como Crítica", op. cit. p. 38-9).
- 75 W. Benjamin, "The Task of the Translator", tradução de Harry Zohn (*Illuminations*, Hannah Arendt ed., NY, Schocken Books, 1969); "La Tâche du Traducteur" (tradução de Maurice de Gandillac), *Walter Benjamin. Oeuvres. Mythe et Violence I*, Paris, Dénôel, 1971. Em 1992, tivemos a oportunidade de fazer uma leitura comparativa dessas duas traduções durante o curso sobre "Retórica do Modernismo: Leituras Interdisciplinares de Literatura e Música", ministrado pelo professor Arthur Nestrovski, no mestrado em Letras da UFF. Algumas de suas reflexões sobre "A Tarefa do Tradutor" foram publicadas no artigo "Tradutor Une Cacos da Língua" ("Mais!", *Folha de S. Paulo*, 12/7/1992, p. 4). Recentemente, "A Tarefa do Tradutor" foi traduzida por professores e alunos de um seminário coordenado por Karlheinz Barck, no mestrado em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ (cf. *A Tarefa do Tradutor* – revisão de Johannes Kretschmer, Cadernos do Mestrado/Literatura, 2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, UERJ, 1994, pp. 8-32).
- 76 Segundo Haroldo de Campos, 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 sancritizar o alemão, gregizá-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. H. Campos, "Para Transcriar a *Ilíada*", op. cit., pp. 143-4).
- 77 Segundo Haroldo, Hölderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive Schiller, Goethe e Voss, tradutor da *Ilíada* e da *Odisséia*, 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. H. Campos, "A Palavra Vermelha de Hölderlin", op. cit., p. 211).
- 78 Segundo Haroldo, "com todas as suas passagens frouxas ou de mau gosto, Odorico produziu também altos momentos de poesia" (cf. "A Palavra Vermelha de Hölderlin", op. cit., p. 101). Ver também "Poética Sincrônica", op. cit., p. 211.
- 79 Procuramos levantar a polêmica em torno do lançamento de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, no período entre 1956 (ano do lançamento dos dois livros) e 1957-8 (quando Rosa concorre à Academia Brasileira de Letras, perdendo para Afonso Arinos de Melo Franco, de 27 votos contra 10). Na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), consultamos dois periódicos literários do Rio de Janeiro: o *Jornal de Letras* (1955 a 1959) e a revista *Leitura* (1958). No primeiro (*JL*), destacamos as críticas negativas de Adonias Filho, em "O Romance Brasileiro em 1956" (*JL*, nº 93, abril de 1957, p. 9) e "Corpo de Baile: um Equívoco Literário" (*JL*, nº 84, junho de 1956, p. 2); a crítica elogiosa de Franklin de Oliveira, "Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa" (*JL*, nº 83, maio de 1956, p. 15); e "O Processo de Guimarães Rosa", que contém depoimentos pró e contra, de Antônio

- Callado, José Lins do Rego, Marques Rebelo, Paulo Rónai e Afrânio Coutinho, dentre outros (JL, nº 87, setembro de 1956, p. 2). Na revista *Leitura*, uma crítica de Ascendino Leite "A Seta e o Alvo" (*Leitura*, nº 7, Rio de Janeiro, Ano XVI, janeiro de 1958, p. 29); e também o artigo "Escritores que não Conseguem Ler *Grande Sertão: Veredas*", com depoimentos de Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Barbosa Lima Sobrinho, dentre outros (*Leitura*, nº 8, fevereiro de 1958, pp. 50-A, 50-B). Para uma análise da crítica publicada em jornais de 1956-60, utilizando artigos reunidos pelo próprio Rosa (consultados na *Série Recortes do Arquivo Guimarães Rosa*, IEB-USP), ver o trabalho de Viegas, "Primeiras Veredas no Grande Sertão: a Crítica dos anos 50" (Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Letras da PUC/RJ, 1992, mimeo., 136 pp.).
- 80 S. Bueno, "O Grande Sertão: Veredas", in *A Gazeta*, São Paulo, 7/6/1957 (grifos nossos). Para uma análise de sua crítica, ver: Viegas, "Primeiras Veredas no Grande Sertão: A Crítica dos anos 50" (op. cit., pp. 76-81).
- 81 Segundo Haroldo de Campos, algumas das inovações vocabulares de Guimarães Rosa ainda hoje são consideradas "monstruosidades" pelo crítico Wilson Martins (cf. H. Campos, "Odorico Mendes: o Patriarca da Transcrição", op. cit., p. 12).
- 82 Cf. S. Bueno, "Prefácio", abril de 1956, *Ilíada*, tradução de Odorico Mendes, op. cit., pp. 11-3.
- 83 No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, "monstruosidade" tem as seguintes acepções: 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. No *Nova Dicionário Aurélio*, "monstruosidade": coisa extraordinária ou abominável; monstro; e "monstruoso": que tem a conformação do monstro; enorme, extraordinário; pasmoso, assombroso, prodigioso; que excede em perversidade, em maldade, o que se possa imaginar; feio em demasia; que é contrário às leis da natureza. Em "Odorico Mendes: o Patriarca da Transcrição", Haroldo de Campos cita Derrida, para quem "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 H. Campos, op. cit., p. 13).
- 84 Cf. Zilly, "Um Depoimento Brasileiro para a História Universal. Traduzibilidade e Atualidade de Euclides da Cunha", op. cit., p. 8.
- 85 Cf. Augusto e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnegans Wake*, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- 86 Ver as análises de Oswaldino Marques, "Canto e Plumagem das Palavras" e "A Revolução Guimarães Rosa" (*A Seta e o Alvo*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957, pp. 9-128; 171-7); C. Proença, "Trilhas no Grande Sertão", item IV: "Aspectos Formais" (op. cit., pp. 210-31); Mary Daniel, *João Guimarães Rosa: Travessia Literária* (Rio de Janeiro, J. Olympio, 1968); Irene G. Simões, *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas* (São Paulo, Perspectiva, 1988); e os seguintes ensaios, reunidos em *Fortuna Crítica 6: Guimarães Rosa* (op. cit.): E. Coutinho, "Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem"; P. Xisto, "À Busca da Poesia"; e H. Campos, "A Linguagem do lauretê".
- 87 Como diplomata, Guimarães 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. G. Lorenz, "Diálogo com Guimarães Rosa", 1965, *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica 6*, op. cit., p. 82). A crítica já identificou a presença de elementos de muitas dessas línguas em seus textos, inclusive do tupi (cf. H. Campos, "A Linguagem do lauretê", op. cit.).
- 88 Guimarães Rosa, "Pequena Palavra", Prefácio à *Antologia do Conto Húngaro*, seleção, tradução e notas de Paulo Rónai, 3ª ed., Rio de Janeiro, Artenova, 1975. A 1ª edição do livro data de 1957. Esse livro está esgotado há vários anos – para prejuízo dos leitores – e o Prefácio não foi incluído na "Ficção Completa de Guimarães Rosa", lançada em 1994 pela Nova Aguilar. Felizmente, a editora Topbooks está preparando uma reedição que deve sair ainda este ano.
- 89 "Pequena Palavra", op. cit., pp. XXV-XXVI.
- 90 A formulação é de Paulo Rónai, ao comentar a crítica do amigo Rosa, feita "com o jeito amavelmente diplomático de quem elogia" (cf. P. Rónai, "As Falácias da Tradução", *A Tradução Vivida*, Rio de Janeiro, Educom, 1976, pp. 73-89). A "arte poética" do escritor, tal como formulada em "Pequena Palavra", também é abordada por Rónai em "A Fecunda Babel de Guimarães Rosa" (*O Estado de S. Paulo*, 30/11/1968; republicado em *Pois É*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pp. 23-9) e "Guimarães Rosa e seus Tradutores" (*Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 25/09/1971, p. 11). Para uma análise de "Pequena Palavra", ver ainda os trabalhos de Luís Costa Lima, "A Expressão Orgânica de um Escritor Moderno" (*Diálogo 8*, novembro de 1957, pp.71-89), e Irene Simões, *Guimarães Rosa: as Paragens Mágicas* (op. cit.).
- 91 Nas palavras do tradutor alemão: "Não conheço escritor – e conheço alguns – que se tenha, como João Guimarães Rosa, 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" (cf. Curt Meyer-Clason, "Guimarães Rosa" (conferência pronunciada no Goethe Institut de Belo Horizonte, em 24/10/1968), publicada no suplemento literário do jornal *Minas Gerais* (edição especial dedicada a Guimarães Rosa), Ano III, nº 117, 23/11/1968, pp. 6-8. Consultada na Fundação Casa de Rui Barbosa).
- 92 Cf. "Diálogo com Guimarães Rosa", entrevista concedida a Günter Lorenz durante o Congresso Internacional de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, janeiro de 1965 (*Guimarães Rosa. Fortuna Crítica 6*, op. cit., pp. 70-1).
- 93 Cf. V. Flusser, *Da Religiosidade* (São Paulo, CEC, 1967) apud P. Rónai, "A Fecunda Babel de Guimarães Rosa", *Pois É* (op. cit., 1990, p. 24).
- 94 Cf. H. Campos, "Poética Sincronica" (op. cit., p. 211). José Paulo Paes compartilha da opinião do poeta: "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 coestadano 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. J. P. Paes, "A Tradução Literária no Brasil", 1983, in *Tradução: A Ponte Necessária. Aspectos e Problemas da Arte de Traduzir*, São Paulo, Ática, 1990, p. 15).
- 95 Em diálogo com Borges, o autor está refletindo sobre a relação entre Kafka e seus precursores. Nessa citação, apenas substituímos Kafka por Rosa e Browning por Odorico Mendes (cf. A. Nestrovski, "Apresentação", *Angústia da Influência*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 12). Ver também o seu ensaio sobre "Influência", 1992, in *Ironias da Modernidade*, São Paulo, Ática, 1996, pp. 100-18.