

***Mire veja: uma fórmula em Grande sertão: veredas***<sup>1</sup>

**Mire veja: a formula in Grande sertão: veredas**

Christian Werner

Universidade de São Paulo, São Paulo / Brasil

crwerner@usp.br

**Resumo:** discute-se o uso da fórmula *mire (e) veja* em *Grande sertão: veredas*, em particular, sua ressonância temática e seus usos pragmáticos, e conclui-se que ela é central para a forma como o narrador Riobaldo comunica sua experiência passada. Em um segundo momento, sua dinâmica é comparada àquela da linguagem formular da poesia oral homérica.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Grande sertão: veredas; Homero; poesia oral; fórmula.

**Abstract:** this paper examines the use of the formula *mire (e) veja* in J. Guimarães Rosa's *Grande sertão: veredas*, specially its thematic resonance and pragmatics. It is argued that the formula is central to how the narrator Riobaldo communicates his past experience. In a further step its dynamics is compared to the formulaic language of Homeric poetry.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Grande sertão: veredas; Homer; oral poetry; formula.

Recebido em 25 de agosto de 2015

Aprovado em 29 de fevereiro de 2016

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Brasil). Agradeço a Stéphanie Rodrigues pela atenta revisão do texto.

Entre o final da década de 1940 e o início da seguinte, quando João Guimarães Rosa preenchia um caderno com numerosas observações advindas de sua leitura da *Iliada* e da *Odisseia*,<sup>2</sup> difundia-se a teoria construída por M. Parry segundo a qual, tendo em vista a dicção formular dos poemas homéricos, esses teriam sido compostos em uma *performance* oral. Um dos pilares da teoria é a noção de fórmula, assim definida por Parry: “um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial dada”.<sup>3</sup> Fórmulas da *Iliada* como *Aquiles, filho de Peleu*<sup>4</sup> e *o divino Aquiles*<sup>5</sup> ocupam diferentes posições métricas e expressam, segundo Parry, a mesma ideia central, *Aquiles*.

Várias fórmulas desse tipo, compostas por um nome e um epíteto, encontram-se anotadas no caderno de Rosa na forma adotada nas traduções em inglês e alemão lidas por ele.<sup>6</sup> Sobre os epítetos, escreve Rosa que funcionam “como estribilho e *leitmotiv*: a necessidade de recordar ao ouvinte (as rapsódias eram declamadas) quem eram as personagens”.<sup>7</sup> Em boa medida, pelo menos a primeira parte da observação de Rosa harmoniza-se com o que escreve J. M. Foley acerca desse tipo de fórmula:

“Atena de olhos glaucos” ou “sábia Penélope” não são nem atribuições brilhantes em situações desconexas nem encontros métricos que funcionam como último recurso. Em vez disso, indexam seus respectivos referentes, em toda sua complexidade, não somente em uma situação dada ou mesmo em um poema mas contra o pano de fundo tradicional que é enormemente maior.<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Acerca desse documento inédito, pertencente ao Arquivo Guimarães Rosa (IEB-USP), cf. COSTA. Rosa leitor de Homero.

<sup>3</sup> PARRY. *The making of Homeric verse*, p. 272. Todas as traduções neste texto são de minha autoria, com exceção de *Ninfas*, tradução de Renato Ambrósio da obra de Giorgio Agamben.

<sup>4</sup> “Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος” (*Il*, 1, 1). Usa-se *Il.* como abreviação para *Iliada* e *Od.* para *Odisseia*. As citações da *Il.* são a tradução do texto grego estabelecido por Helmut van Thiel em *Homeri Ilias*; as da *Od.*, da tradução brasileira feita por mim. O primeiro número refere-se ao canto, o segundo, ao verso citado.

<sup>5</sup> “δῖος Ἀχιλλεύς” (*Il*, 1, 7).

<sup>6</sup> Cf. COSTA. Rosa leitor de Homero, p. 49-50.

<sup>7</sup> ROSA *apud* COSTA. Rosa leitor de Homero, p. 57.

<sup>8</sup> “Grey-eyed Athena or ‘wise Penelope’ are thus neither brilliant attributions in unrelated situations nor metrical fillers of last resort. Rather they index their respective

Neste artigo, meu interesse será por outro tipo de fórmula. Examinarei, na primeira parte, a dinâmica de uma expressão formular utilizada por Rosa em *Grande sertão: veredas, mire (e) veja*; na segunda, explorarei construções similares em Homero, procurando circunscrever seu valor nos poemas e verificar de que maneira se diferenciam e se aproximam da fórmula rosiana.

### *Mire (e) veja*

*Mire veja* é uma expressão composta por dois verbos na terceira pessoa do singular do imperativo e é usada, com exclusividade pelo narrador Riobaldo ao dirigir-se a seu interlocutor, o “senhor”, ou seja, nunca em um discurso direto recriado por ele, quando usa a forma *veja*, que, do ponto de vista semântico, lhe é próxima.<sup>9</sup> Ainda antes de Riobaldo contar como atravessou o Rio São Francisco, quando garoto, com o Menino, *mire veja* já havia sido usada seis vezes de um total de dezesseis em que a expressão aparece no romance. Outra forma da expressão é introduzida após a primeira aparição de *mire veja*. Trata-se de *mire e veja*, que será usada mais onze vezes. Essa frequência das duas expressões pode parecer pequena nesse romance de grande fôlego; todavia, além de seu uso se concentrar em certas partes do romance (*mire veja* sobretudo nos 10% iniciais e nos 20% finais; *mire e veja* nos seus 30% finais), há que se lembrar que Rosa não repete expressões e palavras com frequência.

Pelo contrário: uma das técnicas de escrita de Rosa é a inflexão de formas linguísticas usuais, ou seja, ele não ignora ou evita formas feitas, formulares, mas sempre as explora ao máximo, no limite da distorção e

---

referents, in all their complexity, not merely in one given situation or even poem but against the enormously larger traditional backdrop” (FOLEY. *Traditional signs and Homeric art*, p. 63). Cf. também FOLEY. *Immanent art*, p. 142: “a traditionally sanctioned method of invoking a mythic figure more complex than his participation in any one situation [...] [it] is summoned to narrative presence” (um método, sancionado pela tradição, de invocar uma figura mítica mais complexa que sua participação em uma situação só [...] [ela] é convocada para se fazer presente na narrativa).

<sup>9</sup> “O que ouvindo, Zé Bebelo esbarrou. – ‘Ah, é uma idéia que vale, ora veja! Isso a gente tem de conceber também, é o bom exemplo para se aproveitar...’ – ele atinou” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 90).

do paradoxo.<sup>10</sup> Dessa forma, ao juntar, numa única expressão, o que a fórmula é e o que ela não é, ele lhe dá um sopro de vida, o que é, por sua vez, inerente a todo discurso épico oral, no qual, em relação às formas usadas, não é possível “distinguir entre criação e *performance*, entre original e repetição”.<sup>11</sup> A fórmula épica só se torna um espectro quando as *performances* orais dão lugar a um texto escrito e imutável. Voltarei a essa dinâmica adiante, mas note-se que, no caso de *mire (e) veja*, uma vez tendo sido cristalizada a multiforma na sequência do romance de Rosa, ela passará por diversas alterações, principalmente nos 20% finais do romance.

A sequência em que essas expressões são introduzidas no texto, as modificações que recebem no decorrer dele e os contextos nos quais são utilizadas, de um lado, e o conseqüente núcleo temático que colaboram para definir, de outro, sugerem que fazem parte de algo que se chama, nos estudos de poesia ou narrativa oral tradicional, de *multiforma*, já que não é possível nem metodologicamente acurado falar-se em original e variação.<sup>12</sup> Assim, embora passe a me referir a *mire veja* como uma fórmula, englobando as formas *mire veja* e *mire e veja*, o que vou mostrar abaixo é que essas duas expressões, com e sem o conectivo, são as formas recorrentes mais comuns, no romance, para a expressão de um de seus densos temas centrais.

*Mire veja* pode ser considerada uma fórmula por conta da repetição, nos contextos em que é usada, de elementos que formam esses contextos. Em geral, ela não vem imediatamente precedida nem seguida do sujeito *o senhor*, algo bem mais comum com *veja*.<sup>13</sup> As três

---

<sup>10</sup> Em carta a Meyer-Clason, escreveu Rosa: “freqüentemente eu utilizo a matéria de provérbios ou de lugares-comuns, para obter uma nota de *humour*” (ROSA. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, p. 311). Em outra carta, de forma ampla, contrapõe poesia e lugar-comum, mencionando que as dúvidas do tradutor costumam decorrer “do ‘vício’ sintático, da servidão à sintaxe *vulgar e rígida*, doença de que todos sofremos. Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo *novos territórios* do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem ‘sozinhas’. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às *combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades*” (ROSA. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, p. 314, grifos meus).

<sup>11</sup> AGAMBEN. *Ninfas*, p. 28.

<sup>12</sup> Cf. LORD. *The singer of tales*, p. 100-102, 120.

<sup>13</sup> Como em “senhor vá, senhor veja” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 67) e “ah, não, o senhor mire e veja” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 175). Tanto *mire veja* quanto *mire*

expressões são, muitas vezes, sucedidas por dois pontos, mas eles são bem mais comuns com *mire veja*.<sup>14</sup> Além disso, apenas *mire veja* abre um parágrafo, e o faz três vezes, reforçando a particularidade pragmática da expressão.<sup>15</sup> Assim, ela não só é uma multiforma, mas *veja* é uma expressão paralela utilizada em contextos distintos.

*Mire* nunca é usado sozinho por Riobaldo ao direcionar de forma explícita a atenção do senhor em certo instante da narrativa, mas *veja*, sim.<sup>16</sup> É possível, com certo grau de subjetividade e de simplificação, identificar cinco usos principais das três formas discutidas, as quais podem ocorrer em par na mesma passagem:

- 1 indicativo: Riobaldo, ao pedir uma atenção particular do interlocutor, sugere que o senhor interprete aquilo que vai ouvir após a fórmula. Algumas vezes, trata-se de algo revelador;<sup>17</sup>
- 2 conclusivo: Riobaldo está em vias de concluir algo, muitas vezes por meio de um aforismo;<sup>18</sup>
- 3 informativo: Riobaldo introduz algo na narrativa;<sup>19</sup>
- 4 literal (*sempre com veja*): Riobaldo pede que o senhor veja algo;<sup>20</sup>

---

*e veja* são seguidas por *o senhor* duas vezes e uma vez precedidas; *mire e veja* é uma vez precedida e antecedida pelo sujeito: “O senhor, mire e veja, o senhor” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 279) – aqui se trata de um vocativo. Nos 20% iniciais do romance, *veja* é precedida seis vezes por (*o*) *senhor* (a frequência é bem menor no restante do romance), ao passo que, em toda a obra, é sucedida apenas quatro vezes pelo sujeito.

<sup>14</sup> *Mire e veja*, quatro vezes, uma vez antecedida por eles (cf. ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 356); *mire veja*, onze; *veja*, oito.

<sup>15</sup> “O senhor veja: [...]” abre um parágrafo (cf. ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 242), bem como “O senhor... Mire veja: [...]” (cf. ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 20).

<sup>16</sup> O próprio verbo *mirar* é usado poucas vezes por Riobaldo, o mais das vezes, no sentido de “buscar o alvo”.

<sup>17</sup> “Mire veja: naqueles dias, na ocasião, devem de ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava, não surpreendi em mim. Mesmo hoje não atino com o que foram. Mas, no justo momento, me lembrei em madrugada daquele nome: de Siruiz” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 116).

<sup>18</sup> “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 20).

<sup>19</sup> “Mire veja o que a gente é: mal dali a um átimo, eu selando meu cavalo e arrumando meus dobros, e já me muito entristecia” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 46).

<sup>20</sup> “Senhor vá, senhor veja. É um arraial” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 67).

- 5 exclamativo: também *sempre* com *veja*, se aproxima de uma interjeição.<sup>21</sup>

A função (3) é executada sobretudo por *veja* e, com menor frequência, por *mire e veja*; a (2), principalmente por *mire veja*; a (1), por *mire veja* e, em número não muito inferior, por *mire e veja*, mas nunca, de forma manifesta, por *veja*.<sup>22</sup> Dessa forma, podemos afirmar que *mire e veja* e *mire veja* indicam que Riobaldo está pedindo um grau de abstração e reflexão maior do senhor para decodificar sua mensagem. A seu turno, Rosa pede ao receptor que assuma posição ativa e independente de interpretação. *Veja*, ao indicar, com maior frequência do que as outras duas expressões, a mera adição de um elemento significativo da narrativa a outro,<sup>23</sup> contribui para a definição de *mire veja* como uma fórmula.

Outra forma verbal similar pertencente ao campo semântico da visão que Riobaldo usa para direcionar a atenção de seu interlocutor é *olhe*. Ela se aproxima do uso de *veja* na medida em que é utilizada sobretudo para o caso (3) e nunca para o (1); além disso, também é usada em discurso direto. Contudo aparece um número maior de vezes que *veja* com a função (2); todavia, seu uso é limitado quase que apenas ao primeiro terço do romance.

Antes de continuar, quero frisar o óbvio: o discurso rosiano, no que diz respeito às formas em análise, é menos mecânico que minha simplificação analítica. Proponho, porém, que *certo* grau de fixidez

<sup>21</sup> “O que ouvindo, Zé Bebelo esbarrou. – ‘Ah, é uma idéia que vale, ora veja! Isso a gente tem de conceber também, é o bom exemplo para se aproveitar...’ – ele atinou” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 90).

<sup>22</sup> Talvez, porém, com o hápax rosiano *sobrever*: “E – mas – o Hermógenes? Sobreveja o senhor o meu descrever: ele vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meco” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 152).

<sup>23</sup> “Redisse a Diadorim o que eu tinha surripiado: que o projeto de Medeiro Vaz só era o de conduzir a gente para o Liso do Suçuarão – a dentro, adiante, até ao fim. – ‘E certo é. É certo’ – Diadorim respondeu, me afrontando com a surpresa de que ele já sabia daquilo e a mim não tinha antecipado nem miúda palavra. E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 28).

pragmática e semântica no uso dessas formas no romance se dá por questões temáticas e narrativas, como se verá na sequência.

Começemos pela abertura de um parágrafo bem no início do romance, pouco antes do primeiro uso de *mire veja*:

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, *se arrepere*: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada [...]. E, *ora veja*: a outra, a mandioca brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal.<sup>24</sup>

*Ora veja/ ora, veja* são usados apenas três vezes no romance e tendem a indicar surpresa ou espanto ao modo de uma interjeição. O raciocínio como um todo, conduzido por meio de um exemplo, é introduzido por *se arrepere*, um imperativo que poderíamos, quanto à sua carga semântica, aproximar da fórmula *mire veja*, ou seja, algo como “examinar com particular atenção”. É significativo, porém, que esse verbo não é utilizado nenhuma outra vez no romance, um entre tantos hápax.

*Olhe* é a forma escolhida para introduzir o primeiro “causo”, o do Aleixo. Esse causo, que se encontra na primeira parte do romance – sigo K. Rosenfield, que o divide em sete partes –,<sup>25</sup> faz parte de uma investigação das formas do mal no mundo:

*Mas, em verdade, filho, também, abranda. Olhe*: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu.<sup>26</sup>

Aqui, a simplicidade da forma introdutória (*olhe*) emula o caráter direto do raciocínio que o exemplo deve provar: o causo demonstraria uma verdade fácil de aceitar: que os filhos abrandam um homem malvado. Esse é o único causo que exemplifica, de forma explícita, um quase aforismo.

<sup>24</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 13, grifos meus.

<sup>25</sup> ROSENFELD. *Desenveredando Rosa*, p. 384-93.

<sup>26</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 14, grifo meu.

O uso do causo como exemplo de uma verdade enunciada às claras já não é o que ocorre no segundo deles, o de Pedro Pindó, introduzido pelo primeiro emprego da fórmula *mire veja*:

Se a gente – conforme compadre meu Quelemém é quem diz – se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo. *Mire veja*: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem.<sup>27</sup>

Os dois usos posteriores da fórmula *introduzem* um aforismo<sup>28</sup> e então ela volta na abertura do sétimo causo, o dos primos carnais.<sup>29</sup> Essa rápida sequência de usos da fórmula direciona o leitor para seu sentido, construído aos poucos. Assim não me parece que seja por acaso que a primeira ocorrência de *mire e veja* apareça somente na primeira conclusão (parcial) do último causo, o de Davidão e Faustino:

*Olhe*: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão [...] um dia [...] pegou a ter medo de morrer [...] Que tal, o que o senhor acha? Pois, *mire e veja*: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente [...] Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. *O final que ele daí imaginou* [...] Faustino, que falecia... Apreciei demais essa continuação inventada. [...] Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou *qual tinha sido o fim, na verdade de realidade*, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei.<sup>30</sup>

A fórmula serve para adicionar uma segunda conclusão (parcial) a essa história: por um lado, Riobaldo parece estar apenas adicionando mais

<sup>27</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 14, grifo meu.

<sup>28</sup> “O senhor... *Mire veja*: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 20).

<sup>29</sup> “*Mire veja*: um casal, no Rio do Borá, daqui longe, só porque marido e mulher eram primos carnais, os quatro meninos deles vieram nascendo com a pior transformação que há: sem braços e sem pernas, só os tocos” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 43).

<sup>30</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 58-59, grifos meus.

um pedaço de narrativa – o uso (3) explicado acima –; por outro, amarra de tal forma os vários pedaços da história de transmissão e produção desse caso que sugere ao interlocutor que é mais prudente resistir a uma interpretação final e cabal.

Na segunda metade do romance, *mira (e) veja* começa a ser explorada por meio de alterações radicais de sua forma básica, e então sua importância temática fica cada vez mais clara, algo comum em uma tradição poética bastante formular, como a homérica. A primeira é uma inversão:

Menos, *veja e mire*, eu catasse de querer espécies de homens, para alvejar, feito se por cabeça ganhasse prêmio de conto-de-réis. Mas mais, de muitos, a vida salvei: pelo medo que de mim tomavam, para não avançar nos lugares – pelos tirázios.<sup>31</sup>

O uso da expressão introduz uma conclusão, e sua inversão parece mimetizar o próprio conteúdo da narrativa, um tiroteio cerrado entre dois exércitos. É como se o narrador Riobaldo estivesse sugerindo que, de alguma forma, os signos que usa não são arbitrários.

*Mire veja*, a forma pela qual a fórmula é introduzida no romance, já se afasta de construções usuais da língua ao não só unir dois termos que podem ser sinônimos, mas ao fazê-lo sem conetivo. Quando então a multiforma, depois de se cristalizar, começa a perder seu caráter distintivo, Rosa aplica-lhe inflexões.

G. Agamben foi o primeiro a aproximar as *Pathosformeln* de Abi Warburg da noção de fórmula tal como utilizada nos estudos da poesia oral. Diz ele dessas imagens:

As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual) a se enrijecer em espectros e se trata, justamente, de restituir-lhes a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a receber uma forma espectral.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 216, grifo meu.

<sup>32</sup> AGAMBEN. *Ninfas*, p. 33.

A segunda metade de *Grande sertão* revela que *mire veja* é uma expressão intrínseca à tarefa de Riobaldo de dar uma forma à experiência de sua amizade com Diadorim. A ameaçada vida pós-experiência – *Nach-leben* – dessa forma escapa do enrijecimento, na tessitura do romance, por meio do delicado ritmo entre o que parece, na superfície, repetição e variação. Ao se chegar ao fim do romance, porém, percebe-se que todas as formas da multiforma – ou seja, não apenas *mira (e) veja* – são indissociáveis da reencenação e significação da experiência por meio do relato.

Mais que isso: a forma se relaciona a uma imagem histórica, o cadáver de Pentésileia, a guerreira amazona por quem Aquiles se apaixona depois de matá-la, um instante sublime que, ao ser narrado ou pintado na Antiguidade, tendeu a se concentrar no olhar do guerreiro.<sup>33</sup> Pentésileia, assim como Diadorim, tem a dor inscrita no nome:<sup>34</sup> *penth-*, o radical da primeira metade de seu nome, é aquela do substantivo grego *penthos* (“dor, aflição, luto”).

Uma forma paroxística de *mire veja* ocorre quando ela é, uma única vez no romance, duplicada: “O que era fato imponente, digo ao senhor; *mire veja, mire veja*. Ânimo nos ânimos!”<sup>35</sup> Temos quase uma paródia da própria fórmula, a qual já tem a forma de uma duplicação. Nessa passagem, porém, ela é acompanhada de uma segunda duplicação (“Ânimo nos ânimos”), o que sugere que as duplicações aqui sejam, antes de tudo, de fundo emocional. Tendo em vista que o parágrafo fala do efeito causado por um discurso surpreendente, inclusive sobre Riobaldo, creio que, aqui, a fórmula se aproxime de uma interjeição.

Não muito depois, pela primeira vez a multiforma é usada no pretérito perfeito: “Os outros, parados em volta, esperavam, por apreciar. Ninguém não tinha pena do homem da égua, *mirei e vi*. Consideravam de espreitar meu procedimento”.<sup>36</sup> Nesse momento Riobaldo tem dificuldade de tomar uma decisão; não basta ler a opinião dos companheiros em sua linguagem corporal – eles, por sua vez, também buscam intuir a de

<sup>33</sup> Cf. FANTUZZI. *Achilles in love*, p. 267-78.

<sup>34</sup> Portanto, um *pendant* perfeito para o nome de Aquiles, cuja etimologia (popular) possível mais explorada por Homero e outros autores antigos, é “dor para o povo/exército”. Cf. NAGY. *The best of the Achaeans*, p. 69-71.

<sup>35</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 233, grifo meu.

<sup>36</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 302, grifo meu.

Riobaldo, que almeja uma decisão ética e apoiada em uma compreensão mais complexa dos negócios humanos.

Como se trata de um romance cuja personagem-enigma, Diadorim, se caracteriza, especialmente, por seus olhos,<sup>37</sup> e cujo personagem central, Riobaldo, fracassa em mirar e ver, de fato, o amigo, gera-se uma temática entrelaçada ao uso das expressões examinadas, como ocorre, de forma explícita, nesta passagem:

Cada dia tocava com a minha gente por contrárias bandas, para *mais apartado* de donde ela [Otacília] assistia. Ao cada dia *mais distante*, eu mais Diadorim, *mire veja*. O senhor *saiba* – Diadorim: que, bastava ele *me olhar com os olhos verdes* tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. *O senhor vai ver*. Eu era dois, diversos? O que *não entendo* hoje, naquele tempo eu *não sabia*.<sup>38</sup>

À primeira vista, a fórmula apenas destaca uma informação que a antecede no fluxo textual (Riobaldo e Diadorim estavam cada vez mais distantes). Todavia, está em jogo uma comparação entre Otacília e Diadorim no centro da qual está a distância entre Riobaldo e Diadorim,<sup>39</sup> e o uso da fórmula é indissociável da expressão do enigma vivenciado em dois tempos, no passado (“não entendo”) e no presente da narração (“não sabia”).

Do ponto de vista da escritura rosiana, Diadorim é uma imagem que concentra outras imagens do passado,<sup>40</sup> mas é também, do ponto de vista do narrador Riobaldo, uma imagem-fantasma:

O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala em “dinamogramas desconexos”, *abgeschnürte Dynamogramme*), na qual

<sup>37</sup> Cedo no romance Riobaldo fala assim desses olhos: “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 35).

<sup>38</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 311, grifos meus.

<sup>39</sup> Um pouco mais adiante isso é repetido: “eu estava longe de mim e dele” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 324).

<sup>40</sup> Sobretudo a “donzela-guerreira”. Cf. GALVÃO. *A donzela-guerreira*.

as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas.<sup>41</sup>

Nesse sentido, *mire veja* é um convite ao senhor e ao leitor para que vislumbrem essa imagem para sempre impalpável, ou seja, uma *imago*, “um objeto de algum modo irreal”.<sup>42</sup> O próprio nome *diAdoRIM* contém uma forma do primeiro verbo da expressão em questão: *arim* é um anagrama de *mira*.<sup>43</sup> Assim, Diadorim é um fracasso em tensão com o que sempre foi um dos sucessos de Riobaldo, a boa pontaria: “Alvejei *mira* em árvores no quintal, no baixo do córrego. *Por meu acerto*. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade”.<sup>44</sup> O signo também surge em um dos momentos emblemáticos nos quais Diadorim e Riobaldo poderiam ter saído da jagunçagem:

Diadorim entrefez o pra-trás de uma boa surpresa, e sem querer parou aberto com os lábios da boca, enquanto que *os olhos e olhos remiravam* a pedra-de-safira no covão de suas mãos. Ao que, se sofreu no bridado, se transteve sério, apertou os beiços; e, sem razão sensível nem mais, tornou a me dar a pedrinha [...].<sup>45</sup>

Repare-se na duplicação *os olhos e olhos*, que aponta para a duplicação em *mire veja*.

*Mire veja*, portanto, faz parte de um tema que perpassa todo o poema, a dificuldade de deveras se ver algo. A ligação da fórmula com o destino de Riobaldo em relação a Diadorim fica evidente em multiformas na primeira pessoa:

Mas, então, quando *mirei e não vi*, Diadorim *se desaportou de meus olhos*. Afundou no grosso dos outros. Ai-de! hei: e eu tinha *mal entendido*.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> AGAMBEN. *Ninfas*, p. 47.

<sup>42</sup> AGAMBEN. *Ninfas*, p. 60.

<sup>43</sup> Devo essa observação a Adriane da Silva Duarte.

<sup>44</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 11, grifos meus.

<sup>45</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 239, grifo meu.

<sup>46</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 340, grifos meus.

Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – *mirei e vi – o claro claramente*: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes...<sup>47</sup>

Aquilo que Riobaldo pede ao interlocutor, nisso ele fracassou ou, quando vê, já é tarde demais; só aprendeu após sofrer:

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. *Se escondeu*; e eu não *soubesse*. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. *Hoje, eu sei; isto é: padeci*.<sup>48</sup>

O que meus olhos *não estão vendo hoje*, pode ser o que vou ter de *sofrer no dia depois d'amanhã*.<sup>49</sup>

Também faz parte das indistinções que marcam a relação de Riobaldo com Diadorim aquela com Hermógenes:

Assim eu figurava o Hermógenes: feito um boi que bate. Mas, por estúrdio que resuma, eu, a bem dizer, dele não poitava raiva. *Mire veja*: ele fosse que nem uma parte de tarefa, para minhas proezas, um destaque entre minha boa frente e o Chapadão. Assim *neblim-neblim, mal vislumbrado, que que um fantasma?* E *ele, ele* mesmo, não *era que era o realce meu* – ? – eu carecendo de derrubar a dobradura dele, para remediar minha grandeza façanha! E perigo *não vi*, como não estava cismando incerteza. Tempo *do verde!*<sup>50</sup>

Emulando a dupla de olhos verdes, os significantes se duplicam em rápida sucessão nessa passagem. O romance como um todo, com seu *telos* muito claro apenas numa segunda leitura, ao mesmo tempo em que coloca o leitor no meio da ação, ou seja, permite que ele vivencie as experiências de Riobaldo, também explora as dificuldades de dar forma a

---

<sup>47</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 377, grifos meus, exceto em “o diabo na rua, no meio do redemunho”.

<sup>48</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 320, grifos meus.

<sup>49</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 329, grifos meus.

<sup>50</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 343, grifos meus.

essa experiência que, no limite, só existe no relato. *Mire veja* diz respeito a ambas as experiências, a de Riobaldo jagunço e a de Riobaldo contador.

Quase no fim do romance, a fórmula encontra-se num contexto que novamente espelha sua própria forma: “Tive pena deles? Disse isto, *o senhor* podia se rir de mim, declarável. Ninguém nunca foi jagunço obrigado. Sertanejos, *mire veja*: o sertão é uma espera enorme”.<sup>51</sup> *Mire veja* costuma iniciar uma frase ou até mesmo um parágrafo, e, como aqui, é seguida por dois pontos. *Sertanejos* (termo bem menos frequente que *jagunço* no romance) e *sertão* parecem emoldurar a fórmula, criando um quiasmo, de novo reforçando uma duplicação que é a essência da própria fórmula. Esta é a última vez que a fórmula sem conectivo aparece no romance.

A fórmula com conectivo ainda aparecerá duas vezes,<sup>52</sup> na última, não deixando nenhuma dúvida de que é central na narrativa. Trata-se do início da finalização do relato: “E me cerro, aqui, *mire e veja*. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda *admiração*. Conto o que fui *e vi*, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor *vê*. Contei tudo”.<sup>53</sup> É mais uma passagem no romance que indica que *ver* é uma tarefa cognitiva e emocional complexa, para o narrador e para o receptor do romance.

### A fórmula homérica

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

<sup>51</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 365, grifos meus.

<sup>52</sup> A penúltima é esta: “Mas, quando dei acordo de mim, sarando e conferindo o juízo, a luz sem sol, mire e veja, meu senhor, que eu não estava mais no asilo daquela casinha pobre, mas em outra, numa grande fazenda, para onde sem eu saber tinham me levado” (ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 381-82).

<sup>53</sup> ROSA. *Ficção completa*, v. 2, p. 385, grifos meus. *AdMIRAR* e palavras cognatas também encerram o significante discutido neste texto, cujo escopo seria extrapolado se os incluíssemos na investigação.

com um sentido específico, conotativo, de *mire veja* – o poeta homérico quase sempre compartilhava, de saída, com seu público.

Em Homero, são bastante comuns duplos compostos por nomes ou verbos sinônimos, por exemplo, na introdução de falas das personagens: “com a mão o acariciou, dirigiu-se-lhe e nomeou-o”;<sup>54</sup> “deu-lhe forte aperto de mão, dirigiu-se-lhe e nomeou-o”.<sup>55</sup> Nos poemas homéricos, *nomear*, em sentido denotativo, não é uma unidade lexical que opera isolada na fórmula, já que, com grande frequência, quem fala não menciona o interlocutor pelo nome. Entre os críticos, a explicação mais frequente para o fenômeno diz respeito à versificação. Por um lado, a composição seria facilitada por meio de um elenco dessas fórmulas. Por outro, em um sentido diacrônico, é possível que fórmulas como essas tenham contribuído para a fixação do hexâmetro datílico como o mais comum na tradição em questão.<sup>56</sup>

De modo homólogo à fórmula “nome mais epíteto” (como em *Aquiles de pés ligeiros*), aquelas compostas por duplos transmitem uma “ideia central” que poderia ser expressa por um dos termos individualmente, como em “então, após estarem reunidos, todos juntos”.<sup>57</sup>

K. O’Nolan defendeu que, assim como um epíteto não adicionaria nada ao nome, mas o definiria ao modo de um verbete no dicionário – por exemplo, “ilha cercada por correntes”: toda ilha é, por definição, cercada por correntes –, o segundo elemento do duplo apenas adicionaria uma segunda imagem que é idêntica à primeira.<sup>58</sup>

A duplicação não é incomum com palavras referentes ao campo da cognição:

Todos os outros não notavam que chorava,  
e Alcínoo foi o único que o *observou e percebeu*,  
sentado perto, e ouviu seus profundos gemidos.<sup>59</sup>

Telêmaco não a *viu* diretamente nem *observou*.<sup>60</sup>

<sup>54</sup> “χειρί τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ’ ἔφατ’ ἔκ τ’ ὀνόμαζε” (*Il.*, 1, 361).

<sup>55</sup> “ἐν τ’ ἄρα οἱ φῦ χειρί ἔπος τ’ ἔφατ’ ἔκ τ’ ὀνόμαζε” (*Il.*, 6, 253).

<sup>56</sup> Tanto as fórmulas compostas por um nome e um epíteto como esses duplos enfatizam a cesura como uma posição fundamental do verso.

<sup>57</sup> *Od.*, 8, 240.

<sup>58</sup> O’NOLAN. Doublets in the *Odyssey*, p. 23.

<sup>59</sup> *Od.*, 8, 93-95. Esse verso é semelhante a *Il.*, 5, 665, citado abaixo.

<sup>60</sup> *Od.*, 16, 160.

No primeiro exemplo, não temos uma sinonímia tão clara quanto nos já mencionados, mas esse é o caso no segundo, uma multiforma do primeiro. Nos dois casos, trata-se de uma cognição importante que é reforçada pela duplicação. Na *Iliada*, porém, o uso da fórmula dá-se numa passagem que parece trivial:

Ao excelso Sarpédon os divinos companheiros  
tiraram do combate, e a grande lança o oprimia  
ao ser arrastado: isto ninguém *observou e percebeu*,  
tirar a grande lança da coxa para ele caminhar,  
apressados; esfalfavam-se, cuidando dele.<sup>61</sup>

A partir desses exemplos, porém, gostaria de sugerir que essa especificidade do estilo homérico não se resume a uma tautologia e que não ganhamos maior compreensão da comunicação entre o bardo e seu público ao conseguirmos distinguir a especificidade de cada termo. A ubiquidade do fenômeno da duplicação e o fato de que sua posição mais recorrente é entre a cesura e o fim do verso fazem dele um recurso central em uma linguagem especial, que tem como uma de suas componentes estéticas a plenitude expressiva, desenvolvida para celebrar as ações memoráveis ocorridas em um mundo notável.<sup>62</sup> Exatamente como se deu esse desenvolvimento, disso é provável que não saibamos jamais.

Mas talvez isso não seja tudo. Compare estes dois versos: “também sobre mim está a poderosa *moira da morte*”;<sup>63</sup> e “quando vivo; agora a *moira da morte* te alcançou”.<sup>64</sup> O que em grego é “morte e moira” traduzi por “moira da morte”. Como em Homero *moira* quase sempre tem o sentido forte de “destino-de-morte”, os dois termos não se diferenciam.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> “Οἱ μὲν ἄρ’ ἀντίθεον Σαρπηδόνα δῖοι ἑταῖροι  
ἐξέφερον πολέμοιο· βάρυνε δέ μιν δόρυ μακρὸν  
ἐλκόμενον· τὸ μὲν οὐ τις ἐπεφράσατο· οὐδὲ νόησε  
μηροῦ ἐξερῦσαι δόρυ μείλινον ὄφρ’ ἐπιβαίῃ  
σπευδόντων· τοῖον γὰρ ἔχον πόνον ἀμφιέποντες” (*Il.*, 5, 663-67).

<sup>62</sup> Cf. RUSSO. *Homer’s style*, p. 372.

<sup>63</sup> “ἀλλ’ ἔπι τοι καὶ ἐμοὶ θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή” (*Il.*, 21, 110).

<sup>64</sup> “ζωὸς ἐών· νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει” (*Il.*, 22, 436).

<sup>65</sup> A frase formular *a moira te alcançou* tem esse mesmo sentido (*Il.*, 22, 303: “νῦν αὐτὲ με μοῖρα κιχάνει”).

Entretanto, das dez vezes que a fórmula completa aparece na *Iliada*, oito são no quarto final do poema, ou seja, nos cantos em que, em sucessão, ocorrem suas três principais mortes – as dos heróis Sarpédon, Pátroclo e Heitor – e, de forma enfática, é profetizada a morte iminente de seu protagonista maior, Aquiles. Talvez, também, não seja por acaso que essa fórmula *não* ocorre na *Odisseia*, poema no qual o herói protagonista consegue derrotar a morte, já que seu destino é retornar para casa. A fórmula em questão, portanto, mais que transmitir simplesmente uma “ideia central” expressa por um de seus termos – *morte* –, concentra um dos temas centrais do poema.

### **Conclusão**

*Mire e veja* funciona e não funciona como uma fórmula homérica: é provável que apenas quando o romance começa a se dirigir a seu fim que um receptor não familiarizado com a história se dá conta de seu valor existencial para Riobaldo, já que, como para o narrador, também para nós a revelação da verdadeira identidade de Diadorim nos mostra que fomos incapazes de ver. Como em Homero, por outro lado, trata-se de um elemento central e formular de linguagem que Riobaldo desenvolveu para lidar com um enigma e tornar seu passado presente a seu interlocutor. Tão importante quanto sua função temática, a fórmula rosiana contribui para produzir, diante do leitor, a epifania do diálogo entre Riobaldo e o senhor.

### **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de R. Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

COSTA, Ana L. Martins. Rosa ledor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p. 46-73, 1997/8.

FANTUZZI, Marco. *Achilles in love: intertextual studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

FOLEY, John M. *Immanent art: from structure to meaning in traditional oral epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

FOLEY, John M. Traditional signs and Homeric art. In: BAKKER, E.; KAHANE, A. *Written voices, spoken signs: tradition, performance and the epic text*. Cambridge, Mass.: Center for Hellenic Studies, 1997.

GALVÃO, Walnice N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1997.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LORD, Albert B. *The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic greek poetry*. 2. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

O'NOLAN, K. Doublets in the *Odyssey*. *Classical Quarterly*, Oxford, v. 28, n. 1, 1978, p. 23-37.

PARRY, Milman. *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Organização de Adam Parry. Oxford: Oxford University Press, 1971.

ROSA, João G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas de Maria A. F. M. Bussolotti. Tradução de Erlon J. Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

ROSENFELD, Kathrin H. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RUSSO, Joseph. Homer's style: nonformulaic features of an oral aesthetic. *Oral Tradition*, Bloomington, v. 9, 1994, p. 371-389.

THIEL, Helmut. *Homeri Ilias*. Hildesheim/Zürick/New York: Olms, 2010.