

## **A ANTA E O VALENTÃO: RECEPÇÃO DA *ILÍADA* EM “FATALIDADE” DE J. GUIMARÃES ROSA**

Christian Werner<sup>1</sup>

### **Resumo**

*Primeiras estórias* é um volume de contos de J. Guimarães Rosa (1962), alguns deles usando de maneira empenhada a tradição clássica. “Famigerado”, por exemplo, evoca o episódio de Polifemo no canto 9 da *Odisseia*. O conto que eu discuto é “Fatalidade”, que envolve a *Ilíada*, especialmente o duelo entre Heitor e Aquiles. Ele conta a história de um estranho, o frágil José de Tal, de apelido Zé Centeralfe (trocadilho com *center-half*), que chega à casa do delegado local, nomeado Meu Amigo pelo narrador. Zé pede ajuda à autoridade para resolver seus problemas com o valentão Herculinão, o qual não para de importunar a esposa de Zé. O casal mudou duas vezes de povoado e acaba na cidade do delegado, o qual, durante boa parte desse curto conto, sugere por alguns modos não-verbais que José deveria matar o valentão. Mas, diferente de *The man who shot Liberty Valance*, duas são as armas que, quase ao fim, matam o valentão, a de Zé e a do Delegado, ambas disparadas virtualmente ao mesmo tempo. Imediatamente antes de Zé deixar a casa do delegado, este refere-se àquele como “nosso necessitado Aquiles”, explicitando a referência potencial à *Ilíada*, confirmada pelo papel que o delegado tem no tiroteio final como Atena. Mas ele também evoca Zeus na forma como fala sobre o destino. Os críticos divergem sobre o ponto de vista do narrador (cinismo? condenação crítica), todavia, para leitores que estabelecem o paralelo com a *Ilíada* (Aquiles perde Pátroclo por meio de seu próprio erro), a perda de José – ele perde sua tênue esperança na eficácia de uma lei impessoal – é evidenciada. Não há lugar para a tática da anta – esconder-se, mesmo que você seja grande – nem para um valentão. Ao mesmo tempo, Rosa talvez convide seus leitores a comparar o conto a seu grande épico *Grande sertão: veredas* ou reavaliá-lo à luz da sua obra posterior, contos gradualmente menores e mais elusivos.

### **Palavras-chave**

João Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; *Ilíada*; recepção.

---

<sup>1</sup> Professor Doutor – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: [crwerner@usp.br](mailto:crwerner@usp.br). *Heródoto, Unifesp, Guarulhos*, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.  
DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

## Abstract

“Primeiras estórias” is a volume of short-stories by J. Guimarães Rosa (1962), some of them using in an engaging way the classical tradition. “Famigerado”, for instance, evokes the Polyphemus’ episode in Odyssey 9. The story that I discuss is “Fatalidade”, which encompasses the Iliad, specially the duel between Hector and Achilles. It tells the story of a stranger, the frail José Something, by nickname Zé Centralfe (pun with center-half), who arrives at the house of the local sheriff, named My Friend by the narrator. Zé asks for help from the authority to solve his problems with the bully Herculinão who wouldn’t stop harassing Zé’s wife. The couple changed village twice and end up in the sheriff’s town, who, during a large part of this small story suggests by some non-verbal means that José should kill the bully. But unlike The man who shot Liberty Valance, two are the guns that, near the end, kill the bully, Zé’s and the sheriff’s, both shot virtually at the same time. Just before Zé leaves the sheriff’s place, the latter refers to the former as “our needy Achilles”, making explicit a potential reference to the Iliad, confirmed by the part the sheriff has in the final shooting as an Athena. But he also evokes Zeus in the way he talks about destiny. Critics diverge about the point of view of the narrator (cynicism? critical condemnation?), but to readers who establish the parallel with the Iliad (Achilles losing Patroclus by his own error), José’s loss – he loses his faint hope on the efficacy of an impersonal law – is evinced. There is no place for a tapir tactic – to hide, even if you’re big – nor for a bully. At the same time, Rosa maybe invites his readers to compare or reassess his epic Grande sertão: veredas in the light of his following work, gradually shorter and more elusive short-stories.

## Keywords

J. Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; Ilias; reception.

Para os gregos, a essência da amizade consistia no discurso. Sustentavam que apenas o intercâmbio constante de conversas unia os cidadãos numa *polis*. No discurso, tornavam-se manifestas a importância política da amizade e a qualidade humana própria a ela.

(H. Arendt, “Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing”)

Embaixo, lá a anta soltara o estridente longo grito  
- de ao se atirarem à água, o filhote e ela - de em salvo.  
Refez-se a tranquilidade.

(J. Guimarães Rosa, “Tapiiraiuara”, *Tutameia*)

## Introdução<sup>2</sup>

O conjunto de contos de *Primeiras estórias*, de J. Guimarães Rosa, contém não só alusões diretas à Antiguidade “clássica”,<sup>3</sup> em particular à mitologia greco-latina,<sup>4</sup> mas pelo menos uma apropriação ou transplante<sup>5</sup> de um episódio homérico, o conto “Famigerado”, que toma o episódio da escapada de Odisseu da caverna de Polifemo na *Odisseia* (Werner, 2012). Esse conto, porém, não faz nenhuma menção explícita a Homero ou à *Odisseia*. Nesse sentido, é bom lembrar que a “intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos” – formulação do próprio Rosa em carta a seu tradutor Bizzarri (Bizzarri, 1981: 55) – foi um procedimento literário experimentado pelo autor. Nessa carta, Rosa diz também que “apenas nessa novela (‘Dão-Lalalão’)... recorreu a isso”, com o que, aparentemente, refere-se tão somente ao conjunto de novelas de *Corpo de baile*.

Em carta a seu tradutor francês, Rosa dividiu os contos de *Primeiras estórias* em seis grupos a partir de semelhanças de tom, um desses grupos reunindo “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “O cavalo que bebia cerveja” e

---

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (304218/2020-0). Agradecimentos: a Maria Cecília Coelho por ter me dado a oportunidade de apresentar sua primeira versão no XI Seminário *Archai* (2013); aos participantes dos cursos que ministrei no PPG-Letras Clássicas da USP em 2020 e no Congresso Internacional da Abralic de 2021, a convite de Leonardo Antunes, e nos quais a interlocução proveitosa me ajudou a aparar algumas arestas da discussão que aqui proponho; a Camila Zanon e Gustavo Oliveira, pelo convite para integrar este dossiê.

<sup>3</sup> Mais recentemente, tem-se insistido nos problemas de se usar o termo “clássico” exclusivamente em relação a duas culturas antigas do Mediterrâneo (Porter, 2005). Os próprios contos de Rosa, porém, implicam uma referência à noção canônica de “cultura greco-romana antiga”.

<sup>4</sup> Cf. Werner (2019) acerca de “O espelho”, “Pirlimpisquice” e “Darandina”.

<sup>5</sup> Hardwick (2003:9) assim define “appropriation”: “taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)”.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

“Fatalidade” (Vários autores, 2006: 90).<sup>6</sup> “Fatalidade”, porém, pelo menos à primeira vista, se destaca nesse conjunto por ser o único conto no qual o conflito central é resolvido por meio de violência que chega à eliminação física do antagonista; nos outros contos, a expectativa de um enfrentamento físico é criada mas, na sequência, burlada. A solução de “Fatalidade” é tanto mais posta em relevo por ser o contrário do que busca seu protagonista: evitar ultrapassar a lei de Deus e a dos homens, ou seja, matar.

### “Fatalidade” e a *Ilíada*

No conto, um forasteiro, o franzino José de Tal, por apelido Zé Centralfe, chega à casa do delegado da cidade, denominado de Meu Amigo pelo narrador. Por acreditar que a lei e a ordem podem ser garantidas na cidade, Zé pede auxílio à autoridade para resolver seus problemas com o valentão Herculinão, que assediava sua esposa. Em que pese o nome de seu arraial de origem ser Pai-do-Padre, nome que evoca duas figuras de autoridade tradicionais no Brasil patriarcal e católico, a “marca da autoridade”, nas palavras do narrador, lá estava em falta (p. 60).<sup>7</sup> José tentara fugir do embaraço deixando o arraial onde morava e, na sequência, o arraial do Amparo,<sup>8</sup> mas isso de nada adiantou.

O delegado, por meio de manobras implícitas, não verbais, sugere que o mofino José mate o valentão. Todavia, diferente do que ocorre no conto *The man who shot Liberty Valance*, publicado por Dorothy M. Johnson em 1949, e no filme homônimo dirigido por John Ford, que estreou em 1962,<sup>9</sup> são duas as armas que matam Herculinão, ao mesmo tempo, a do delegado e a de José. Nesse final, surpreende ao leitor não somente que José tivesse uma

---

<sup>6</sup> Wisnik (2002: 193) mostra por que “Fatalidade” deve ser lido em conjunto com “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé”; cf. também Werner (2012).

<sup>7</sup> Os trechos de “Fatalidade” virão acompanhados apenas do número da página; a edição utilizada é Rosa (1967).

<sup>8</sup> Note-se que o nome dessas localidades e do próprio protagonista são mais explícita e claramente significativos que o usual em Rosa.

<sup>9</sup> As semelhanças entre esse conto (inclusive a presença de referências gregas, um livro de Platão e a menção da *Nemesis*) e o de Rosa são dignas de nota. O clímax do conto americano (Johnson, 1997) também é um duelo entre, *grosso modo*, o representante da civilização e o da barbárie, no qual um terceiro, uma figura liminar, dispara o tiro mortal. A famosa sentença “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend” não aparece no conto, apenas no filme, quase em seu final. No conto, o jornalista nunca ouve do senador o que, de fato, ocorreu no passado, como destaca Palmer (2009). Noto que a dissertação de mestrado “Fronteira da lei: violência e poder em *The man who shot Liberty Valance* de John For e *Fatalidade* de João Guimarães Rosa” (Oliveira, 2014), na qual não se menciona D. M. Johnson, foi defendida depois de eu apresentar uma primeira versão deste estudo.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

arma consigo o tempo todo – é da enorme coleção de armas do delegado que se fala ao longo do conto –, mas, sobretudo, que ele seja um exímio atirador.

Entre o momento em que José decide seguir a indicação do delegado e a morte do valentão, a narrativa é rápida, mas ainda assim deixa entrever a *Ilíada* como um intertexto do conto. José, nesse trecho, é chamado de Aquiles por Meu Amigo, mais precisamente, “nosso carecido Aquiles” (p. 62). Proponho que, dessa forma, o duelo final, de alguma forma dirigido pelo delegado, evoca o duelo final entre Aquiles e Heitor no canto 22 do poema homérico.

Nessa relação intertextual, o delegado faz as vezes de uma figura divina, homólogo tanto à Atena iliádica, que, ao lado de Aquiles no duelo final, age contra Heitor de forma decisiva, quanto a Zeus, pois, assim como esse deus, o delegado é representado, ao mesmo tempo, como consubstanciação de um plano que é a força primeira por trás da história e também como suposto respeitador de um destino pré-estabelecido, a *moîra*.<sup>10</sup> Ao longo do conto, o delegado lança frases sobre a pequenez do homem diante da fatalidade, mas é ele quem, com a violência de suas armas, controla a ordem de sua cidade. Assim, após direcionar o *télos* da narrativa para a morte de Herculinão, o delegado indaga, já consumado o assassinato: “Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...” (p. 63).

Para Barbara Graziosi e Johannes Haubold, na *Ilíada* a questão é de “perspectiva narrativa: podemos olhar para um evento ou bem como aquilo que é determinado como um padrão fixo e estável (*moîra*) ou como parte de uma intenção particular (*télos*)” (Graziosi; Haubold, 2005: 90).<sup>11</sup> Como veremos, no caso do conto de Rosa, a aproximação ou tensão entre as duas componentes, *télos* e *moîra* (não assim referidas, é claro, mas, de alguma forma, conceitualizadas no conto), não é apenas uma questão narrativa ou filosófico-religiosa, mas também ideológica. Podemos nos perguntar, portanto, quão próxima ou distante está a representação do delegado daquela de Zeus no canto 16 da *Ilíada*, ao decidir não interferir na morte de seu filho dileto, Sarpédon. Nas palavras dos mesmos estudiosos há pouco citados, essa passagem “não define os limites do poder de Zeus ou nega sua onipotência; mais que isso, ela dramatiza as razões por que Zeus decide respeitar a *moîra*” (Graziosi; Haubold, 2005: 91).

---

<sup>10</sup> Acerca dos papéis de Atena e Zeus no canto 22 da *Ilíada*, cf. Pucci (2018).

<sup>11</sup> Na *Ilíada* o termo recorrente a marcar “the end or purpose of the narrative” é *télos* (Graziosi; Haubold, 2005: 86).

Embora o conto seja curto, ele enseja vários outros paralelos e oposições com o poema canônico. Ambos começam com uma espécie de súplica e terminam com um funeral. Assim como os deuses dispensam *ménos*, uma energia extraordinária, aos heróis iliádicos,<sup>12</sup> José, ao deixar o delegado, está “reespírito, com sua força de seu santo” (p. 62).<sup>13</sup> O conflito principal do conto, ou seja, o que faz um dos protagonistas agir, é o assédio a uma mulher; de forma homóloga, tanto a guerra de Troia ela mesma como o conflito entre Agamêmnon e Aquiles, que a espelha, começam por conta de uma mulher tomada de forma escusa.

É o assédio de Herculino sobre a esposa de José que faz com que ele, a suposta parte mais fraca do conflito, busque ajuda “divina”, ou seja, uma força que ele supõe ser impessoal, aquela ligada ao delegado. Devido ao conflito com Agamêmnon, que lhe toma uma cativa, Aquiles se dirige a sua mãe – uma relação pessoal com a divindade, portanto –, que, por sua vez, por meio de sua ligação com Zeus, coloca em andamento a narrativa que compõe o poema e que culminará na morte de Heitor.<sup>14</sup>

Mais especificamente, o diálogo no qual o delegado incentiva José ao assassinato pode ser pensado sob a perspectiva de outro momento notável da *Ilíada*, aquele em que Atena impede Aquiles de matar Agamêmnon no início do poema (*Il.* 1.188-221).<sup>15</sup> Ao contrário de Aquiles, que encara e provoca Agamêmnon, chegando muito próximo de matá-lo, José se afasta do inimigo por prudência por duas vezes: “só para *atalhar discórdias*, prudenciara; sempre seria melhor levar à paciência. E se *humilhara* a menos não poder” (grifo meu).<sup>16</sup> “Discórdia” (*Éris*) é uma divindade central na *Ilíada* (Hogan, 1981), e é por meio dela que Hesíodo, em *Trabalhos e dias*, resume, negativamente, a tradição épico-heroica (Rousseau, 1996; Werner, 2014). A humilhação de José, por sua vez, é real, ou seja, ele não a simula como faz Odisseu sempre de novo na *Odisseia*, ele que também luta para manter sua esposa para si. A humilhação de José, porém, não leva a nada e a lei e a ordem que espera da autoridade é-lhe dada sob uma forma inesperada, o direito (casuístico e arbitrário, por certo) à violência.

---

<sup>12</sup> De forma bastante evidente no início do canto 5.

<sup>13</sup> Repare-se, nessa expressão, o duplo uso do pronome possessivo.

<sup>14</sup> Devo essa sugestão a Erika Werner, fundamental para eu ter pensado o conto como uma *Ilíada* em filigrana, e não apenas como uma apropriação do duelo entre Aquiles e Heitor.

<sup>15</sup> O protagonista do romance *A marca humana*, de Philip Roth, afirma a seus alunos que a literatura ocidental começa com uma briga, aquela entre Aquiles e Agamêmnon (Roth, 2014: 10-11).

<sup>16</sup> Repare-se que uma interpretação comum do episódio em que Atena impede Aquiles de matar Agamêmnon foi muitas vezes interpretado como uma representação (alegórica, por assim dizer) da prudência de Aquiles.

Um elemento distintivo do conto de Rosa é que a solução do conflito, o duelo, se dá por duas ações simultâneas após o protagonista José procurar eliminar seu problema, primeiramente, de uma forma não violenta. Na *Ilíada*, são as deusas Hera e Atena que impedem a morte de Agamêmnon nas mãos de Aquiles no início do poema, mas Zeus endossa as mortes aqueias que advêm do recuo de Aquiles. A intervenção das deusas só compõe uma solução não violenta para o conflito num primeiro momento, pois a cadeia de reações que elas acabam por colocar em marcha involuntariamente é responsável pela morte de heróis do próprio exército que elas protegem, o aqueu. Assim, não surpreende que, quando há uma chance de o conflito entre o aqueu Menelau e o troiano Páris ser resolvido por meio de um duelo entre os dois, novamente os deuses interferem e a violência continua a despeito do resultado do duelo.<sup>17</sup>

No primeiro parágrafo de “Fatalidade”, o narrador nos informa que seu amigo é “poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia. Por tudo, talvez, costumava afirmar: – ‘A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre, salvo melhor raciocínio’”. Pílulas de sabedoria enunciadas pelo delegado, às vezes paradoxais como essa, pontuam a narrativa; tratar-se-ia, segundo Ana Pacheco, do resultado de uma “lógica sofismática...”, sentenças que “só confirmam a lógica que toma o particular por geral, torneando o absurdo até ganhar a aparência de verdade” (Pacheco, 2006: 97-98). Certo é que a afirmação de que a vida de um humano entre outros humanos é impossível poderia ser uma epígrafe provocativa para a *Ilíada* homérica, o que não significa, por certo, que pudesse ser uma moral do *épos*, pois, como trabalhos recentes têm insistido com razão, a importância do coletivo em detrimento do valor do herói individual é uma variável que, o mais das vezes, foi subestimada na recepção do poema (Haubold, 2000; Elmer, 2013). Por outro lado, a reflexão do delegado, que este pretende grega na origem, vai contra o que defendeu, na esteira de uma opinião difundida, Aristóteles, para quem o homem é, por natureza, uma criatura política: quem é “sem cidade” (*ápolis*), ou seja, incapaz de fazer parte de uma sociedade, esse tem desejo pela guerra (*Política* 1253<sup>a</sup>1-6). Os “gregos” do delegado são uma generalização caricata, e nada indica que o narrador se dê conta disso.

---

<sup>17</sup> Até que ponto alguma concepção de justiça é percebida por trás da sequência de eventos do poema, isso é uma questão muito complexa para ser tratada aqui mesmo de forma resumida; para as balizas da discussão, cf. Allan (2006) e Versnel (2011).

## Guimarães Rosa e Homero

Em *Primeiras estórias* devemos atentar para a representação dos narradores, inclusive porque, às vezes, eles se aproximam da representação que se construiu do próprio Rosa. Não por acaso, tomando o conjunto de contos, verifica-se que a maior parte das referências explícitas à cultura clássica se dá em uma chave mais ou menos irônica no discurso de uma personagem ou de um narrador que participa ativamente dos eventos narrados. Esse é o caso do narrador de “O espelho”, o mais (caricadamente?) machadiano dos narradores do volume,<sup>18</sup> letrado, pedante mesmo,<sup>19</sup> dono de cultura plural e diversificada. Essa caracterização pode ser lida em paralelo à explicação de Rosa dada para Bizzarri quanto ao uso do termo “loxías” na novela “O recado do morro”: “há um sabor pretensamente erudito, no termo que o caipira usou. Note como ele dá ar de grego...” (Bizzarri, 1981: 42).

Um bom ponto de partida para se investigar a cultura clássica no volume de contos são os dois modos básicos como ela é utilizada em “Pirlimpisquice” (Werner, 2019). De um lado, como uma tradição que reforça, ao lado da judaico-cristã ou subsumida por ela, a autoridade vigente numa instituição social que tende a manter o *status quo*, o colégio dirigido por padres. De outro, porém, como um conjunto de textos que permite ao homem moderno investigar e reinventar práticas que se lhe tornaram estranhas por pertencerem a outros modos de representar e viver a realidade, no caso de “Pirlimpisquice”, uma espécie de transe dionísico-teatral.

A situação é mais complexa em “Fatalidade”, mas esses polos são-nos suficientes como ponto de partida para pensar o uso dos poemas de Homero em duas apropriações, “Fatalidade” e “Famigerado”. Falo em apropriação porque pressuponho algum tipo de intencionalidade ou de controle consciente, pois me parece excesso de prudência querer restringir a discussão a um sistema intertextual.<sup>20</sup> Como veremos, chamar Zé Centralfe de Aquiles é contraintuitivo no que diz respeito à caracterização da personagem e ao andamento do conto. Já no caso de “Famigerado”, os paralelos com o episódio de Polifemo na *Odisseia* são em número muito grande e precisos para se tratar de uma coincidência (Werner, 2012).

---

<sup>18</sup> Acerca do “nítido sabor machadiano” do conto, cf., por ex., Rosenfield (2006: 153). Para Pacheco (2006: 234-36), o narrador mescla romantismo e positivismo.

<sup>19</sup> Pacheco (2006: 222) assinala que o discurso “amaneirado”, presente do início ao fim do conto, é “em tudo contrário à lisura do verdadeiro rosto”. Já Rosenfield (2006: 130-21) insiste na diferenciação entre o percurso positivista no início do conto e o posterior predomínio da intuição.

<sup>20</sup> Tomo a noção tal como desenvolvida em Fowler (1997).

Ana Luiza Martins Costa (Martins Costa, 1997/98 e 2001/2) já demonstrou que Rosa se interessou de forma particular por Homero na década de 1940: a autora, ao examinar os chamados “Cadernos Homero”, que revelam a leitura atenta do poeta grego pelo romancista, rastreou elementos temáticos e estilísticos da *Odisseia* e, sobretudo, da *Ilíada* em textos como “A hora e a vez de Augusto Matraga” e *Grande sertão: veredas*.

Um comentário numa carta a Bizzarri, datada de 1º de março de 1963, revela que o episódio de Polifemo estava bem presente para Rosa na década de 1960 (Bizzarri, 1981: 9). Diz ele: “No íntimo, rezo para Você ser um ciclope, e pegar os dois livros, logo, um em cada mão”. A referência, aqui, é às duas grandes – e não apenas em tamanho – obras de 1956, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, que interessavam a duas editoras italianas distintas naquela época. A preocupação compreensível de Rosa, que dedicou muito tempo e energia no contato com diversos tradutores de sua obra, é que um mesmo bom tradutor traduzisse todas suas obras para o mesmo idioma, como foi o caso do alemão Meyer-Clason. Salta aos olhos, na troca de cartas entre Rosa e Bizzarri – algo semelhante pode ser demonstrado no caso de Meyer-Clason –, as formas como o tradutor tentava manipular o escritor – e vice-versa. Bizzarri, por exemplo, debalde tentou, durante quase uma década, levar Rosa para uma única visita a São Paulo.

Menciono isso por conta da imagem do ciclope. Rosa, na carta, deve estar aludindo ao episódio odisséico, pois no poema são sempre dois os companheiros de Odisseu mortos pela criatura por refeição (*Odisseia* 9.289, 311),<sup>21</sup> assim como são dois os grandes livros de Rosa em questão, os quais poderíamos contrapor aos dois menores (pelo menos em tamanho) já publicados quando da escritura da carta, *Sagarana* e *Primeiras estórias*.

Rosa, contudo, não fala em Polifemo, mas usa o genérico “ciclope”.<sup>22</sup> Podemos supor que o escritor, ao chamar seu tradutor de ciclope, de alguma forma está incorporando algo de positivo à imagem tradicionalmente negativa da personagem odisséica, que, de forma mais recorrente e acentuada, somente no século XX passou a ter sua caracterização repensada no que diz respeito ao episódio canonizado na *Odisseia* (Hall, 2008).<sup>23</sup> Assim, essa carga semântica plural que Rosa atribui indiretamente às mãos de seu tradutor retorna em uma carta escrita logo

---

<sup>21</sup> Também são dois em Ovídio (*Metamorfoses* 14.205-12), passagem claramente calcada na *Odisseia*.

<sup>22</sup> Talvez para, nesse caso, sugerir, de forma menos clara, que ele, Rosa, faria as vezes de Odisseu, o herói que manipula Polifemo?

<sup>23</sup> O primeiro excursão do *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, é uma recepção teórica bastante conhecida do mito.

**Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.**

**DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810**

após receber o livro com o primeiro conto traduzido por Bizzarri, “Il duello”, pouco mais de um mês depois da carta em que menciona o ciclope. Trata-se de uma longa sequência de elogios superlativos ao tradutor: “Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro” (Bizzarri, 1981: 12).

Mesmo que a menção de dois livros na utilização da imagem do ciclope não fosse uma alusão à *Odisseia*, não parece ser o caso que Rosa estaria aludindo a uma outra tradição grega – aquela presente, por exemplo, na *Teogonia* de Hesíodo – na qual os ciclopes são ferreiros ou construtores de muralhas, tradição que predominou na iconografia desses seres a partir da Renascença. Sem querer ler demais em uma simples imagem usada numa carta – ainda que as cartas que Rosa trocava com seus tradutores estejam longe de serem simples –, no meu exame de “Famigerado” (Werner, 2012) procurei mostrar que as duas personagens do conto não ocupam apenas os polos do vilão e do mocinho ou do monstro e do herói.<sup>24</sup> Também nesse conto, e disso voltarei a tratar abaixo, a violência é um problema complexo, e não somente um vício danoso à vida em sociedade, algo que necessariamente deveria diminuir num Brasil que fosse, de fato, moderno.

Assim, Homero, suas histórias, personagens e imagens não parecem ser, em Rosa, meros sinais de sua cultura superlativa ou fonte de elaboração estilística. Por outro lado, é claro que, mesmo se o próprio Rosa nos tivesse garantido que nos contos em questão tratou-se de uma apropriação consciente, isso ainda seria insuficiente para delimitarmos o seu sentido.<sup>25</sup>

Desde o trabalho pioneiro de Ana Luiza Martins Costa, sabemos que Homero foi importante na composição de *Grande sertão: veredas*. O romance, de um ponto de vista intertextual, pertence a um sistema textual que tem em seu núcleo a narrativa épica, em particular, nas suas vertentes heroica e cavaleiresca. Assim, a primeira geração de críticos rosianos destacou as narrativas medievais como intertexto fundamental de Rosa.

Quanto ao cânone épico ocidental, Rosa não vincula seu romance a uma única ou principal narrativa precedente. Mesmo que se escolha a narrativa da donzela guerreira como seu eixo principal, esse é composto por extensa corrente de textos, da tradição épica grega ao Romantismo alemão.<sup>26</sup> Vale para a matriz épica de *Grande sertão* o mesmo dialogismo intenso que é o

---

<sup>24</sup> Para uma reapreciação do episódio odisséico, cf. Werner (2009, 2012, 2018a), Zanon (2018: 203-221), Malta (2018: 277-316) e Vieira (2019).

<sup>25</sup> Acerca de tal problema metodológico, cf. Barchiesi (2001: 141-42) e Conte (1986: 23-30).

<sup>26</sup> Acerca de tradição como uma corrente virtualmente infinita, cf. Budelmann; Haubold (2008).

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

caso com seus veios lírico, trágico e ensaístico, entre outros.<sup>27</sup> Formalmente, o romance se sustenta (ou produz a ilusão dessa sustentação) no mundo que cria (o mundo da linguagem rosiana) muito mais que em referentes extratextuais, literários ou não.

Daí o caráter surpreendente de *Primeiras estórias*: desde seu sumário ricamente ilustrado, temos um jogo muito mais explícito e variado com o leitor que o símbolo quase singelo (mas não simples) – comparativamente – do infinito no final do romance. Se muito cedo percebeu-se não só que o primeiro e último conto do volume se espelham e que isso se projeta materialmente no conto central, “O espelho”, no caso de *Grande sertão* foi necessária a leitura arguta de alguns críticos muito posteriores para demonstrar a rigorosa arquitetura do romance.<sup>28</sup>

*Primeiras estórias*, portanto, parece querer, ao mesmo tempo, fazer o truque e mostrar como ele funciona, o que indica que certa oposição entre a grande prosa e os contos pode ser um fio condutor para se investigar as alusões e citações homéricas em *Primeiras estórias*.

### **“Fatalidade”**

*Os sertões* de Euclides da Cunha ecoam na obra de Rosa desde “O burrinho Pedrês” (*Sagarana*).<sup>29</sup> O título de sua obra-prima posterior, *Grande sertão: veredas*, é uma clara alusão a esse livro. É inegável, portanto, que se trata de um texto que Rosa conhecia bem. Sugiro que a obra seja levada em conta ao se interpretar “Fatalidade”, ainda que o conto ocorra no sul de Minas Gerais e Zé Centralfe seja chamado de “caipira”, ou seja, estamos bem longe do grupo protagonista de *Os sertões*, os sertanejos, cujo heroísmo é marcado necessariamente pela seca e suas consequências.

Em “O homem”, a segunda parte do ensaio, Euclides da Cunha utiliza, no capítulo que inicia com o célebre “[o] sertanejo é, antes de tudo, um forte”, elementos da tradição clássica para a representação do sertanejo, o famoso “Hércules-Quasímodo” (Cunha, 2016: 115) e os menos citados “titã acobreado e potente” (Cunha, 2016: 116) e “centauro bronco” (Cunha, 2016: 117),<sup>30</sup> um número não pequeno para um trecho relativamente curto, tendo em vista que esse tipo de erudição “mitológica” não é corrente no

---

<sup>27</sup> Acerca dessas diversas matrizes presentes na obra de Rosa, cf. Rosenfield (2006).

<sup>28</sup> Cf. sobretudo Rosenfield (2006). Como mostra Rowland (2011), ainda há trabalho a ser feito no que diz respeito à forma das composições roseanas.

<sup>29</sup> Inúmeros autores já trataram dessa relação; cf., por exemplo, Rosenfield (2006: 59-64).

<sup>30</sup> Em “Fatalidade”, o narrador fala do “esforço tutânico” que será necessário para José vencer seu inimigo (p. 62); “tutânico” é claramente formado a partir de “tutano” e “titânico”.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

volume.<sup>31</sup> Em “Fatalidade”, por sua vez, o delegado, versado em coisas gregas, compara Zé a um “carecido Aquiles” e seu antagonista chama-se Herculínio. Embora, como veremos, o andamento do conto possa evocar, no leitor, a luta conhecida entre Davi e Golias, o único a usar um elemento de uma narrativa judeo-cristã é José, que chama Herculínio de “iscariotes” após o matar (p. 63).

O apelido do protagonista,<sup>32</sup> Zé Centeralfe, evoca uma posição do futebol, a do zagueiro central ou meia-armador mais recuado. Ainda na década de 1950, no Brasil, as posições eram comumente identificadas pelos seus nomes ingleses. Zé, como fica logo claro, não é alguém que quer atacar, mas defender o que é seu. Essa é outra semelhança entre ele e o Aquiles do início mesmo da *Ilíada*. Todavia, ao contrário de um zagueiro típico, ele não é corpulento.

Desde a primeira frase do conto, José é caracterizado como pequeno e fraco: “homenzinho” e, logo depois, “miúdo, moído” (p. 59). No final, quando já decidiu matar seu adversário, sua fragilidade é reiterada: “o homenzinho, tão perecível, um fagamicho, o mofino” (p. 62). Já o delegado é alguém, por assim dizer, maior: não só é chamado de Meu Amigo com maiúsculas pelo narrador, mas é de pronto caracterizado como “de *vasto* saber e pensar, poeta, professor etc.” (grifo meu). Também já nesse mesmo parágrafo, o primeiro, o narrador menciona a opinião do delegado de que quem entendia de tudo eram os gregos.

Embora o caráter fisicamente anódino e humilde do visitante predomine durante a maior parte do conto, igualmente é verdade que a caracterização de José ganha certa inflexão quando ele deixa de ser apenas um corpo franzino e se torna representante de uma figura cultural, portanto, potencialmente mais rica quanto ao sentido: um “caipira”. Assim como em *Os sertões*, nítidas oposições passam a ser postas em questão num processo de desconstrução que só se conclui no final do conto.

Nesse sentido, como uma espécie de adendo a “caipira”, Zé é definido como “concreto como uma anta” e dele diz o narrador que tinha mãos de enxadachim, uma óbvia combinação de “enxada” e “espadachim”.<sup>33</sup> José

---

<sup>31</sup> Mas cf. “a Tróia de taipa dos jagunços” (Cunha, 2016: 105) no capítulo anterior.

<sup>32</sup> O sobrenome não é mencionado.

<sup>33</sup> Em carta a Meyer-Clason (Rosa, 2003: 310-11), Rosa não só afirma que o termo tem “efeito humorístico, sobre ‘espadachim’”, mas sugere um aperfeiçoamento em relação à proposta primeira de seu tradutor, que só privilegiara o significante “enxada” (“von vielen *Hacken*”): “*Raufhacker*” (no qual parece soar “*raufen*”, um significante relativo a combate, luta) e “*Hackebold*”.

***Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.***

**DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810**

é, portanto, uma figura enigmática ou em aberto que só o andamento do conto irá revelar em sua totalidade, se é que o conto faz isso.

Do ponto de vista da lógica da narrativa, os narradores de Rosa, em *Primeiras histórias*, relatam um evento ocorrido do qual participaram ou que testemunharam, de sorte que retrospectivamente são capazes de focar as ações deste evento a partir de seus efeitos. Contudo, com frequência a impressão que deixam no leitor é que, ao narrarem, reproduzem sua impressão inicial de testemunhas da ação, ou seja, uma narrativa que parece independente da sucessão posterior de eventos. A descrição de José feita pelo narrador nos primeiros parágrafos do conto sugere ao leitor que esse narrador está em busca de um foco, ou seja, que verifica, a partir de pequenos traços, se sua primeira impressão está correta. Assim, “enxadachim” não tem o mesmo sentido para quem conhece o final do conto e para quem o lê pela primeira vez, pois esse último não tem elementos para deduzir que, a seu modo, Zé Centralfe sabe, e muito bem, como matar. “Enxadachim” parece primeiro referir-se a alguém que dedicou sua vida à agricultura. Como afirma Nilce Sant’Anna Martins (Martins, 2001: 191) o neologismo opõe-se a espadachim “pela conotação de humildade, rusticidade, de heroísmo não valorizado”.<sup>34</sup> No final do conto, saberemos que a expressão é ambivalente, pois congrega em si duas formas de existir que idealmente deveriam permanecer separadas, agricultura e violência. Se a pontaria de José é tão boa quanto a do delegado, isso se dá porque ele também a treinava?

Algo semelhante vale para a expressão “concreto como uma anta”. Tendo em vista que qualquer animal local poderia ser igualmente “concreto”, o leitor se pergunta por que uma anta, sobretudo tendo em vista que José é particularmente franzino, como insiste o narrador ao longo de todo o conto, ao passo que a anta é o maior mamífero nativo do Brasil.

A anta foi uma espécie de símbolo utilizado na década de 1920 por um grupo de literatos e intelectuais paulistanos, o Verdeamarelo/Anta.<sup>35</sup> Num conto no qual um dos protagonistas quase que se jacta da sua verve clássica – é o delegado que se refere a José como Aquiles – o narrador opta pelo oposto, mas, assim como os paulistas, que pretendiam uma volta ao primitivo das tradições tupis, não utiliza o nome tupi do animal, tapir, o qual, aliás, está presente no título de um conto de *Tutameia* (“Tapiiraiuara”). Ao mesmo tempo, o termo “concreto” talvez remeta a outro movimento, esse dos anos 1950, o Concretismo, que, em alguns

---

<sup>34</sup> Ou, eu acrescentaria, de uma concepção completamente diferente de heroísmo, tal como definida no poema “agrícola” de Hesíodo, *Trabalhos e dias* (Rousseau, 1996; Werner, 2014).

<sup>35</sup> Queiroz (2010) mostra que o Verdeamarelo e o Anta não foram grupos distintos.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

pontos, se liga à Antropofagia de Oswald de Andrade, opositor da Anta (Queiroz, 2010).<sup>36</sup> “Fatalidade” nem é um conto-objeto nem uma tentativa indianista ou nacionalista, e Rosa não parece ter como objetivo (central) se posicionar no cenário literário contemporâneo. Nele, porém, há algo que ultrapassa o realismo mimético, e, como é o caso nas vanguardas mencionadas, no cerne do conto – e do volume do qual faz parte – estão concepções do moderno e do arcaico ou primitivo.

O conhecimento biológico, botânico e zoológico, de Rosa era enciclopédico e está presente em suas criações desde *Sagarana*.<sup>37</sup> A anta não só é um animal com olfato bastante desenvolvido, mas esse é expresso pelo modo como ergue o focinho e mostra os dentes para detectar cheiros.<sup>38</sup> Trata-se da reação *flehmen*, típica de vários ungulados.<sup>39</sup> A isso o narrador parece aludir ao longo do conto, pois Meu Amigo usa uma discreta linguagem corporal para ser sentida por José. Quando por fim o homenzinho entende a mensagem, o narrador nos diz que “se arregalou” e “se riu” (p. 62). Ora, a reação de *flehmen* é semelhante ao riso para um observador humano. No caso da anta, a reação é particularmente notável por conta da flexibilidade de seu longo focinho.

Zé Centralfe e Meu Amigo compartilham o papel de protagonistas do conto, de sorte que a posição de um define a do outro. O delegado não se revela uma autoridade que garante a lei em vista da forma como resolve o problema de José, que, por sua vez, se mostra tão confortável na situação de extrema violência – “tutânica” – instigada pelo delegado quanto na oposta, própria de seu passado antes de o assédio iniciar. Com isso, o final do conto não garante uma solução para as tensões que perpassam José, entre anta e Aquiles, pacífico e letal. O caipira José, ao contrário do sertanejo de Euclides da Cunha, não tem uma essência, e a representação concreta disso é ele não ter mais um espaço realmente seu, seja no campo, no vilarejo ou na cidade. O lugar que busca é o da lei, mas esse não existe.

No parágrafo em que o delegado denomina Zé Centralfe de “o nosso carecido Aquiles” para o narrador, esse caracteriza o amigo como “dono do caos”. Repare que, sintaticamente, a frase é idêntica àquela do primeiro parágrafo mencionada acima: “Meu amigo sendo de vasto pensar...” e “Meu amigo sendo dono do caos”. Se no primeiro parágrafo o narrador ainda caracteriza suas personagens por meio de dois polos, negativo e

---

<sup>36</sup> Para uma apresentação concisa dos movimentos literários aqui mencionados, cf. Bosi (1994: 331-45, 475-82).

<sup>37</sup> Quando inclusive foi base da crítica que lhe foi feita por Graciliano Ramos (Bonomo, 2011).

<sup>38</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Tapir>. Consultado em 20/04/22.

<sup>39</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Flehmen\\_response](https://en.wikipedia.org/wiki/Flehmen_response). Consultado em 20/04/22.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

positivo, o que acontece logo antes do duelo no qual o delegado e José se revelam ambos excelentes atiradores?

Para Ana Pacheco, caos implica destruição, ou seja, o contrário da ordem e da lei buscada por José; o caos implicaria a ausência de pacto social (Pacheco, 2006: 97). Contudo, em uma das cartas a Bizzarri mais explícitas sobre seu modo de composição, afirma Rosa, sobre *Corpo de baile*, que o livro “também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo” (Bizzarri, 1981: 55). Não há como não ver algo de positivo nesses dois fenômenos unidos pelo mesmo significante.

Ser “dono” implica conferir certa ordem, ou seja, algo que vai na contramão do caos. Na *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, Zeus mostra-se “dono” do *khaos*<sup>40</sup> ao deslocar esse espaço ou estado primordial para um extremo do cosmo (v. 700 e 814). O narrador de “Fatalidade”, portanto, parece equivocadamente chamar o delegado de “dono do caos”: o caos tende a ser a realidade que independe do delegado e à qual ele não consegue ou não quer conferir uma nova ordem por pertencer a velha. O delegado, com efeito, faz parte do caos, no mínimo, do ponto de vista do receptor. Se pensarmos no paralelo iliádico para o duelo entre José e Herculino, vemos que Atena, ao auxiliar Aquiles a derrotar seu inimigo, está permitindo que seu protegido chegue mais rápido ao fim da própria vida, já que o fim de Troia, o alvo da deusa, só virá após a morte do herói. A lógica que impera no mundo dos heróis é aquela que leva à destruição desse mesmo mundo. É isso que Rosa está sugerindo ser o caso para o mundo do delegado?

Em Euclides da Cunha, “fatalidade” é um termo recorrente, o que não surpreende em vista do *Zeitgeist* que perpassa o ensaio. Por exemplo, a principal “fatalidade inexorável” (Cunha, 2016: 44) é a seca, causada pela “fatalidade de leis astronômicas ou geográficas inacessíveis à intervenção humana” (Cunha, 2016: 68); o homem, porém, pode intervir de forma corretiva. “A seca é inevitável”, mas “então (sc. o sertanejo) se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende a sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra

---

<sup>40</sup> O exato sentido do termo grego do qual se origina o “caos” utilizado em várias línguas modernas é controverso; cf. Zanon (2020).

o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa” (Cunha, 2016: 132).

No conto de Rosa, não há lugar para um heroísmo homólogo. O narrador expressa o momento do duelo que praticamente não ocorre como “E... foi: fogo, com rapidez angélica”, ou seja, o tempo quase vazio dos três pontos. Haverá, aliás, um elemento concreto nesse sinal gráfico? Na sequência, ele informa que foram *três* os que sacaram as armas, mas só dois os tiros havidos. Será que é por isso que, poucos parágrafos antes, Rosa abusa de expressões com duplicação de significantes “tanto quanto tanto... Desde que desde... pois se pois” (p. 62) –, como que a sinalizar a parceria prestes a se formar, aquela entre o delegado e José?

## Conclusão

Tendo em vista sobretudo o *tour de force* de Rosa em *Grande sertão: veredas*, é impressionante o esvaziamento metafísico desse conto, em particular, do seu final.<sup>41</sup> Ao passo que o heroísmo do sertanejo de Euclides da Cunha se dá de diversos modos numa luta desigual contra a natureza e o exército, em “Fatalidade” a racionalidade dá lugar à violência humana arbitrária e egoísta.

O leitor que estabelece o paralelo com a *Ilíada* busca no conto algo que José tenha perdido e que seja tão valioso quanto Pátroclo para Aquiles, perda que é o clímax de uma sucessão de eventos no início dos quais está a decisão “egoísta” de Hera e Atena de preservar a vida de Agamêmnon para garantir que Troia seja punida.<sup>42</sup> O que José perde é a crença que na cidade possa haver lei. Não é uma crença muito firme, pois ele intui que sua pobreza possa ser um empecilho, ou seja, que nenhuma lei é totalmente impessoal (p. 61). No momento em que aceita a ajuda do delegado, porém, abandona sua crença e indica, para nós, que, nessa sociedade, as relações entre os homens são possíveis, só que arbitrárias. O que se precisa buscar é o que o narrador já tem, um amigo com A maiúsculo.

Por conta da simbiose progressiva entre Meu Amigo, o narrador<sup>43</sup> e José, cumpre ao leitor valorar moralmente o comportamento das personagens e

---

<sup>41</sup> Na frase “dissera um ‘não’, metafisicado” (p. 63), o narrador parece igualar o tiro dado pelo delegado à sua suposta autoridade de coibir comportamentos abusivos; “metafisicado” por conta da ficção que encobre o arbítrio violento (“resistência à prisão, constatada”).

<sup>42</sup> Acerca da motivação divina no poema, cf. Pucci (1998, 2002).

<sup>43</sup> Acerca do narrador, nos três parágrafos iniciais do conto há indícios claros da proximidade entre ele e o delegado, bem como da admiração daquele por este. Para Wisnik (2002: 194), *Meu Amigo Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

estabelecer um paralelo com a sociedade na qual vive. Para Walnice Nogueira Galvão, o conto “mostra com ironia a fatalidade como obra dos homens, que, se bem manipulada, pode proteger os fracos” (Galvão, 2006: 166). Para Ana Pacheco, as estratégias do conto, particularmente a ironia, evidenciam o vício das falas e ações do delegado (Pacheco, 2006: 95-100). José Miguel Wisnik, por sua vez, defende que, uma vez que se leve em conta que o texto está impregnado pela realidade brasileira, torna-se genérica demais a leitura possível de que ele não decidiria entre a crítica corrosiva e o ceticismo ou as admitiria a ambas (Wisnik, 2002: 194-95).

Como uma ironia *à la* Machado de Assis não é um traço de Rosa, não é difícil pensar em *leitores* para os quais Rosa, e não somente o narrador, endossaria a atitude do delegado. Para o leitor que estabelece um paralelo com a *Ilíada*, ficam destacadas as consequências nefastas do conluio entre o delegado e José. A *Ilíada* e “Fatalidade” podem ser entendidos de formas diferentes por leitores diferentes em épocas distintas. No Brasil de 2022, por exemplo, é uma opinião bastante comum que o aumento da violência criminal só pode ser combatido com mais violência por parte da polícia e do sistema penal. *Mutatis mutandis*, na história da recepção da *Ilíada*, o poema já foi lido ou bem como apologia ou bem como condenação da guerra e de ações supostamente heroicas mas desmedidamente violentas.

### Referências Bibliográficas

ALLAN, William. Divine justice and cosmic order in early Greek epic. *Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 126, 2006, p. 1-35.

ARENDDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing. In: Idem. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: D. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARCHIESI, Alessandro. *Speaking volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. London: Duckworth, 2001.

BIZZARRI, Edoardo. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano / Edoardo Bizzarri*. 2ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

---

é *alter ego* do narrador. Cf. também Pacheco (2006: 97; 100), para quem o narrador, ao mesmo tempo, denuncia esteticamente o delegado, mas, na prática, é seu cúmplice.

*Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.*

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

BONOMO, Daniel R. No surgimento de *Sagarana*. *Opiniões*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 1, 2011, p. 31-43.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (org.) *A companion to classical receptions*. Malden: Wiley-Blackwell, 2008, p. 13-25.

CONTE, Gian Biagio. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu / SESC SP, 2016.

ELMER, David F. *The poetics of consent: collective decision making & the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

FOWLER, Don. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classic*. Pisa, Fabrizio Serra, vol 39, 1997, p. 13-34.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p.144-86.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. *Homer: the resonance of epic*. London: Duckworth, 2005.

HALL, Edith. *The return of Ulysses: a cultural history of Homer's Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUBOLD, Johannes. *Homer's people: epic poetry and social formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HOGAN, James C. *Eris in Homer*. *Grazer Beiträge*. Graz, Graz Universität, vol. 10, 1981, p. 21-58.

JOHNSON, Dorothy. M. The man who shot Liberty Valance. In: KITTREDGE, William. (org.) *The portable western reader*. New York: Penguin, 1997, p. 180-95.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.  
DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

MALTA, André. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte : Impressões de Minas, 2018.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

MARTINS COSTA, Ana. Luiza. Rosa leitor de Homero. *Revista da USP*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 36, 1997/8, p. 46-73.

—. Homero no *Grande sertão*. *Kleos*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 5-6, 2001/2, p. 79-124.

OLIVEIRA, Catarina. *Fronteira da lei: violência e poder em The Man Who Shot Liberty Valance de John Ford e Fatalidade de João Guimarães Rosa*. Dissertação do Mestrado em Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2014.  
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24726/1/ulfl161935\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24726/1/ulfl161935_tm.pdf)

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PALMER, Daryl W. The spokesman: Dorothy M. Johnson's "The man who shot Liberty Valance" and infinite reference. *Theory & event*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 12, n. 4, 2009.  
<https://doi.org/10.1353/tae.0.0103>

PORTER, James I. What is "classical" about classical antiquity? Eight propositions. *Arion*. Boston, Boston University, vol. 13, fasc.1, 2005, p. 27-62.

PUCCL, Pietro *The song of the Sirens: essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.

—. Theology and poetics in the *Iliad*. *Arethusa*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 35, 2002, p. 17-34.

—. Divine protagonists in the *Iliad*: Hector's death in book 22. In: READY, Jonathan. L.; TSAGALIS, Christos. (org.) *Yearbook of ancient Greek epic*. Leiden, Brill, vol. 1, 2016, p. 175-205.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: narrativas da identidade nacional brasileira*. Dissertação de mestrado, Programa de *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.  
DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

—. *Tutaméia: (terceiras estórias)*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

— *Correspondência com seu tratur alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti (edição, organização e notas); Erlon José Paschoal (tradução). Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2003.

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

ROTH, Philip. *A marca humana*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

ROUSSEAU, Philippe. Instruir Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux d'Hésiode*. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. (org.) *Le métier du mythe: lectures d' Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 93-168.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

VERSNEL, H. S. *Coping with the gods: wayward readings in Greek theology*. Leiden: Brill, 2011.

VIEIRA, Leonardo. "Por certo ninguém tange teu rebanho contra tua vontade, não é?": uma análise das motivações do roubo dos animais de Polifemo na *Odisseia*. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 32, fasc. 2, 2019, p. 199-215.

WERNER, Christian. Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, vol. 9, 2009, p. 29-52.

—. Afamada estória: 'Famigerado' (*Primeiras estórias*) e o canto IX da *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 8, fasc. 1, 2012, p. 29-50.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

—. Futuro e passado da linhagem de ferro em *Trabalhos e dias*: o caso da guerra justa. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 27, fasc. 1, 2014: 37-54. <http://dx.doi.org/10.24277/classica.v27i1.91>

—. Tradição clássica em *Primeiras estórias* de J. Guimarães Rosa. *Em tese*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 25, fasc. 1, 2019, p. 167-80.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, vol. 5, 2002, p. 177-89.

ZANON, Camila. A. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo*. São Paulo: Humanitas, 2018.

—. *Kháos hesiódico: um breve estudo interpretativo*. *Heródoto*. Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, vol. 5, fasc. 2, 2020, p. 48-70.