

DOSSIÊ I. K.: ISMAIL KADARÉ E A QUESTÃO HOMÉRICA¹

Leonardo Francisco SOARES*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é investigar o modo como o escritor albanês Ismail Kadaré recupera ficcionalmente a discussão em torno da “Questão Homérica” no seu romance *Dossiê H* (1981). Para tanto, toma-se como ponto de apoio pesquisas da área de estudos clássicos que lidam com a tradição oral, mais especificamente com a composição (oral) formular e temática na epopeia homérica. *Dossiê H* é um romance fundamental para se adentrar no universo ficcional de Ismail Kadaré, pois apresenta de modo evidente uma das principais características de sua literatura, que é o diálogo estabelecido com a cultura grega clássica e, em especial, com os poemas homéricos. Dialoga-se, em especial, neste artigo, com os estudos de Milman Parry (1930) e Albert B. Lord (1971), pesquisadores cuja teoria oralista serviu de referência para a construção dos protagonistas do romance de Ismail Kadaré.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Dossiê H*. Estudos comparados de literatura. Ismail Kadaré. Questão Homérica.

Situada em algum ponto da Idade do Bronze, a origem da cadeia de transmissão dos poemas homéricos carece de dados seguros e objetivos. E nesse território rarefeito, como bem adverte o escritor, tradutor e professor universitário português Frederico Lourenço, um modo de aproximação dessa origem seria através da “fantasia especulativa” (2013, p. 71). E é exatamente dessa ordem o exercício proposto por Ismail Kadaré no romance *Dossiê H*, publicado em 1981². Nele, o escritor expõe de modo evidente o seu fascínio pelo enigma que envolve a criação

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia – MG – Brasil. 38408-144 – leonardo.soares@ufu.br.

¹ O estudo apresentado neste artigo insere-se no meu plano de estudos referente ao Estágio de Pós-doutorado, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2015 e 2016, sob a supervisão do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção.

² Quando publica *Dossiê H*, Ismail Kadaré já era reconhecido na condição de arauto, tradutor de uma cultura, a albanesa, em sua generalidade. Além disso, um traço de sua ficção já se tornara evidente: a sua relação e inserção em uma tradição narrativa que tem origem em Homero (SOARES, 2016, p. 64).

e transmissão dos poemas homéricos. Os protagonistas do romance são Max Roth e Willy Norton, dois estudiosos irlandeses que, na primeira metade do século XX, chegam a uma pequena cidade da Albânia em busca da “chave” para decifrar o enigma de Homero. Pode-se ler aqui uma alusão aos estudos do pesquisador estadunidense Milman Parry (1902-1935) que, nas primeiras décadas do século XX, dedicou-se à comparação da poesia homérica com o canto de rapsodos da antiga Iugoslávia, realizando um trabalho de coleta e comparação de baladas e poemas épicos advindos dos Bálcãs. Depois da morte precoce do pesquisador, seu discípulo Albert B. Lord deu continuidade às investigações de Parry³, realizando, inclusive, uma viagem à Albânia para coleta de dados de pesquisa, em 1937, quando ainda era pesquisador júnior da *Society of Fellows* de Harvard (MITCHELL; NAGY, 2000, p. VII-XXIX). Como bem observa Luísa de Nazaré Ferreira:

Num registo do qual não estão ausentes o humor e a sátira subtil, sob a forma de um inquérito sobre a génese [sic] e transmissão da epopeia homérica, inspirado pela célebre teoria oralista de Milman Parry, *O Dossier H* tece uma reflexão perspicaz sobre a criação literária e questiona, de forma hábil, as atitudes despóticas que limitam a liberdade do ser humano. (2006, p. 184).

Dossiê H é um texto emblemático da relação que Ismail Kadaré estabelece com a cultura clássica e do modo como tal relação é articulada a uma posição crítica do autor sobre o tempo presente, em especial no que se refere ao espaço conflituoso da Albânia. Contudo, antes de adentrarmos de modo mais efetivo na fabulação especulativa do escritor, faz-se interessante realizar um breve percurso bibliográfico acerca da composição oral dentro dos estudos homéricos.

Apesar das informações escassas, o conhecimento de referências a recitações oficiais em Atenas e a presença de ecos de Homero em poetas da época parecem confirmar que “textos” da *Iliada* e da *Odisseia* circularam ao longo do século VI a.C.⁴ Há indícios de que uma primeira edição da *Iliada*, provavelmente bem diferente do texto posteriormente fixado, date de meados do século VI a.C., tendo sido feita, através de despesas próprias, por uma família aristocrática de Atenas. Dois séculos depois, Aristóteles preparou uma edição da *Iliada* que “será lida com paixão pelo seu mais famoso aluno, Alexandre” (LOURENÇO, 2013, p. 72). E, sucessivamente, nos séculos seguintes, na grande Biblioteca de Alexandria, gerações

³ Mais à frente, iremos retomar *The Singer of Tales*, o livro de Albert B. Lord, editado pela primeira vez em 1960, no qual o pesquisador, seguindo as pegadas de Milman Parry, apresenta de modo sistematizado a sua compreensão de que a poesia oral só pode ser “decifrada” a partir de um íntimo conhecimento do modo como ela foi produzida.

⁴ As informações a respeito das edições de Homero foram coletadas em Knox, 2011, p. 811; Lourenço, 2013, p. 71-73; Silk, 2004, p. 6-7.

e gerações de estudiosos – entre eles, Zenodotus de Éfeso, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samotrácia – produzirão edições críticas dos poemas homéricos – nestas, além da fixação do textos, são produzidos comentários explicativos e tem-se a divisão em 24 partes (“cantos”) referentes a cada letra do alfabeto grego. Os primeiros manuscritos completos serão copiados pelos eclesiásticos bizantinos; até que, finalmente, em 1488, a partir dos manuscritos medievais, é publicada em Florença a primeira edição impressa de “Homero”: “era composta em uma tipologia que imitava a caligrafia grega da época, com todos os seus ligamentos e suas abreviaturas complicados” (KNOX, 2011, p. 8). Ainda nas palavras de Bernard Knox, tal procedimento de imitação dos manuscritos era devido ao fato de os círculos eruditos da época tomarem por vulgares e inferiores os livros impressos.

Para além da história das edições e do estabelecimento dos textos, tem-se a proverbial “Questão Homérica”⁵ e o problema da datação dos poemas. As duas questões relacionam-se com a escassez de informações que se possui a respeito da Grécia Antiga, mais ainda no que se refere ao período entre os séculos VIII e V a.C., as lacunas conformando um espaço privilegiado para debates e controvérsias. Tomando-se como referência o que permaneceu da tradição, o que restou das informações professadas pelos gregos da Antiguidade a respeito de Homero, o cenário é o seguinte no que se refere ao período anterior ao século VII:

No século V já se pode atestar a autoridade especial de Homero, com a *Iliada* e a *Odisseia* atreladas a seu nome. Aristófanes chama Homero de divino (*Rãs*, 1034). Heródoto faz repetidas referências a Homero (Hdt, 2.53.2; 2.116.2; 2.117; 4.29; 4.32; 5.67.1; 7.161.3). O papiro de Derveni, que o autor [Walter Burkert, no artigo “The making of Homer in the Sixth Century B.C.”, 1987] crê ser de Estesímbroto de Tassos, que o escreveu por volta de 420, mostra uma filologia homérica surpreendentemente desenvolvida. Protágoras pode ter feito uma referência, talvez meio século antes. Uma herma da metade do século V faz referência à menção que Homero faz ao herói ateniense Menesteu (citada por Plutarco em Címon 7.5). Píndaro é outro a fazer referências a Homero (quarta Pítia, 277; sétima Nemeia, 20-24). Heráclito e Xenófanes citam Homero na virada do sexto para o quinto século. (OLIVEIRA, 2015, p. 119).

Na esteira de Martin L. West e seu “*The invention of Homer*”, Teodoro Rennó Assunção lembra que a associação do nome Homero com o autor da *Iliada* e da

⁵ Martin L. West (2011, p. 383) destaca o fato de a discussão em torno de Homero ser tão presente no mundo acadêmico que, muitas vezes, pessoas que nunca leram sobre o tema têm alguma noção sobre a discussão, em particular o conhecimento de que os poemas homéricos eram originalmente orais, compostos e transmitidos por poetas que não faziam uso da escrita; e a ideia de que há algum mistério em torno da autoria dessas obras, se foram compostas por um único poeta ou por mais de um, e de quando e onde ele viveu ou eles viveram.

Odisseia só pode ser datada a partir de 520 a.C., “quando a sua recitação integral (e apenas dos dois poemas) foi instituída por Hiparco como um evento importante das Grandes Panateneias em Atenas” (ASSUNÇÃO, 2010, p. 185). Antes disso, não se pode ter qualquer certeza de que esses poemas fossem atribuídos a Homero ou a qualquer outro autor. Além disso, essas referências a Homero, ainda na antiguidade, não eram concordantes no que se refere ao local e ao período em que Homero viveu, a título de exemplo:

Heródoto achava que ele havia vivido 400 anos antes, não mais, de sua própria época; isso o situaria no século IX a.C. Aristarco de Alexandria, grande estudioso de Homero, acreditava que o poeta havia vivido cerca de 140 anos depois da guerra de Troia; considerando que a guerra de Troia era em geral datada (em nossos termos) por volta de 1200 a. C., o Homero de Aristarco foi muito anterior ao de Heródoto. (KNOX, 2011, p. 10-11).

Se não havia ponto pacífico em relação à data em que Homero viveu, era geralmente aceito que ele era cego, sendo que alguns o tomavam como natural de Quios, e outros ligavam as suas origens a Esmirna. Além disso, como também adverte Bernard Knox (2011, p. 11), embora se referisse ao canto e possivelmente cantasse nas apresentações, era admitido que Homero utilizou os mesmos meios de composição e expressão de seus sucessores do século V. a.C. em diante, ou seja, compôs com o auxílio da escrita. Tal compreensão irá perdurar até o século XVIII, isto é, Homero escritor como um fato consumado. Nas palavras de André Malta, Homero, em especial a partir de sua “redescoberta” em fins do século XV (lembrando que 1488 é o ano das primeiras edições impressas):

Foi em geral visto como um escritor como outros – pelo menos no modo de produção e recepção de sua obra: alguém que produzira solitariamente, com toda a sua força criativa, e segundo determinadas convenções, poemas que eram lidos pelos que se interessavam por literatura, por suas qualidades literárias e pelo universo que descrevia. (2012, p. 168).

É importante destacar, assim como o faz Bernard Knox (2011, p. 11-12), uma exceção dentro do mundo antigo, o judeu Yosef ben Matityahu (Flávio Josefo), que no seu *Contra Ápion* (Livro 1, 2. 12), afirma que Homero não escreveu e que seus poemas foram transmitidos oralmente até sua compilação tardia por escrito, o que explicaria suas muitas inconsistências (JOSEFO, 1961).

Uma origem oral para a poesia homérica será postulada novamente apenas no século XVIII. O texto paradigmático dessa mudança de visada é o estudo intitulado *Prolegomena ad Homerum* (1795), escrito em latim pelo estudioso de língua alemã Friedrich August Wolf, no qual se realiza uma abordagem textual da *Iliada* e da

Odisseia que enfatiza como a própria constituição dos poemas trazia pontos que ajudavam a “esclarecer” o debate sobre sua origem oral. Com a publicação do trabalho de Wolf, tem-se a constituição da filologia clássica moderna como ciência, a inserção de Homero como objeto dessa erudição filológica e o estabelecimento de um enfoque da poesia homérica radicalmente novo. Além disso, como afirmam vários comentadores, a abordagem de Wolf, para o bem e para o mal, estabeleceu o campo sobre o qual a Questão Homérica se estabeleceu no debate acadêmico. Porém, como atestam André Malta (2012, p. 166-175) e Bernard Knox (2011, p. 13-18) em seus respectivos comentários, é preciso situar o discurso erudito de *Prolegomena ad Homerum* dentro de um contexto maior das discussões em torno da poesia homérica, que começam a vislumbrar a figura de um cantor iletrado que recitava os seus versos ou ainda os poemas como fruto da criação não de um único poeta, mas de todo o povo grego. Nesse sentido, podem-se destacar os seguintes nomes, que antecedem a tese de Friedrich August Wolf: o do francês François Hédelin, Abade d’Aubignac, que teve suas *Conjecturas acadêmicas ou dissertação sobre a Iliada* (1715) publicadas postumamente; o do italiano Giambattista Vico, autor de *Sobre a descoberta do vero Homero* (1730); e o do inglês Robert Wood, com seu *Ensaio sobre o gênio original de Homero* (1769)⁶. O primeiro parece antecipar a visada analítica, seu argumento principal gira em torno da análise das “inconsistências” – morais, estilísticas, narrativas, etc. – encontradas na *Iliada* somadas à ausência de informações concretas relativas à vida do poeta, a algumas informações históricas sobre a atividade rapsódica e à ausência de escrita, o que indicaria, na visão do abade francês – que retoma o testemunho de Flávio Josefo –, que o poema não poderia ser fruto do trabalho de um único autor, mas sim o resultado de uma compilação de cantos, e que Homero, portanto, nunca existiu. Já em seu célebre texto, o filósofo napolitano Giambattista Vico chega à conclusão de que o “verdadeiro” (vero) Homero era na verdade “todo o povo grego.” Seguem as palavras de Vico:

Todas essas coisas agora nos compelem a afirmar que com Homero ocorreu justamente como com a guerra troiana, a qual, conquanto tenha fornecido um afamado marco dos tempos à história, os críticos mais precavidos julgam que nunca se travou no mundo. E certamente, como da guerra troiana, se de Homero não tivessem restado certos vestígios tão grandes quais são os seus poemas, diante de tantas dificuldades se diria que ele foi um poeta de ideia, e não um homem particular existente na natureza. Mas tais e tantas dificuldades, junto com os poemas que dele nos chegaram, parecem forçar-nos a afirmá-lo pela metade: que este Homero tenha sido uma ideia ou caráter heroico de homens gregos, enquanto narradores, em cantos, de sua história. (VICO, 1730 apud LACERDA, 2003, p. 283).

⁶ Para uma análise mais acurada dos três, ver: Malta, 2012 e Lacerda, 2003.

Por sua vez, Robert Wood, em seu *Ensaio sobre o gênio original de Homero*, embora enfatize a importância da oralidade e do canto, desvia do posicionamento de Vico ao tomar Homero como um poeta de carne e osso, mas que não sabia ler nem escrever, “tão analfabeto quanto seus personagens Aquiles e Ulisses” (KNOX, 2011, p. 13).

No século XIX, o radical desenvolvimento do espírito científico histórico também terá influência no modo como será tratada a questão, em especial no que se refere à história da língua – e, conseqüentemente, o nascimento das disciplinas relacionadas à linguística – e à Arqueologia. Ambos os campos de saber contribuíram para gerar critérios a respeito da historicidade e composição dos poemas. A partir desse contexto de reflexões em torno dos poemas homéricos, os estudiosos começaram a reunir, gravar e editar poesias populares, baladas e épicos. Em tal estado de coisas, a figura de um Homero primitivo ou da noção de espírito (gênio) de uma época é abraçada com afinco. Estudiosos irão se voltar, pelo menos até as primeiras décadas do século XX, para a *Iliada* e a *Odisseia* – tomadas como recolha de cantos alinhavados entre si – com o intuito de desconstruir, reconhecer as costuras e extrair, em sua beleza primitiva, as canções e baladas “originais”: “[...] a princípio o assunto gerou um vale-tudo indiscriminado; parecia haver quase uma competição para ver quem descobria o maior número de baladas distintas.” (KNOX, 2011, p. 14).

Para além dos exageros, tais estudos irão trazer à tona perguntas como: a *Iliada* e a *Odisseia* são obras de um mesmo poeta? Quais as condições de sua produção e como estas influenciaram o processo de composição? Existiria um nódulo original a partir do qual se originaram os dois poemas? A que tempos históricos aludem a *Iliada* e a *Odisseia*? Quais as relações entre os dois poemas? Tais questionamentos encontrarão abrigo na já citada expressão “Questão Homérica”, com seus partidários analistas – que se esforçam em distinguir, na trama complexa dos poemas, elementos heteróclitos que convergiram para a conformação de sua unidade – e, posteriormente, os unitaristas – defensores da unidade inflexível dos poemas (cf. ONG, 1982, p. 20-27).

Pode-se afirmar que uma nova fase dos modernos estudos homéricos começa com Milman Parry. Parry foi o principal proponente da teoria da composição formular oral, que será retomada por diferentes comentadores ao longo do século XX. Também instigado pela questão da autoria: como o poeta (ou poetas?) da *Iliada* e da *Odisseia* havia composto esses dois grandes poemas no início da formação da tradição literária europeia, o pesquisador procurou imergir nas tradições orais épicas ainda vivas na região dos Bálcãs, convivendo com rapsodos diversos, com o objetivo de compreender a maneira pela qual eles compõem, aprendem e transmitem os seus épicos; uma ideia que o pesquisador desenvolveu em seus dias de estudante de doutorado em Paris (1925-1928). A descoberta de Parry pode ser sintetizada do seguinte modo:

[...] *virtually every distinctive feature of Homeric poetry is due to the economy enforced on it by oral methods of composition. These can be reconstructed by careful study of the verse itself, once one puts aside the assumptions about expression and thought processes engrained in the psyche by generations of literate culture. This discovery was revolutionary in literary circles and would have tremendous repercussions elsewhere in cultural and psychic history.* (ONG, 1982, p. 21).⁷

Pode-se dizer que, para além da hipótese de que a *Iliada* e a *Odisseia* eram originalmente produtos de uma tradição oral que era mais velha do que qualquer literatura escrita, a contribuição suplementar da teoria de Milman Parry foi a formulação de um método para testar esta hipótese, através do exame de uma tradição viva de “fabricação” da poesia oral, com vistas a apreender o funcionamento da mesma. Nas palavras do próprio Parry, citado por Albert B. Lord:

The aim of the study was to fix with exactness the form of oral story poetry, to see wherein it differs from the form of written story poetry. Its method was to observe singers working in a thriving tradition of unlettered song and see how the form of their songs hangs upon their having to learn and practice their art without reading and writing. The principles of oral form thus gotten would be useful in two ways. They would be a starting point for a comparative study of oral poetry which sought to see how the way of life of a people gives rise to a poetry of a given kind and a given degree of excellence. Secondly, they would be useful in the study of the great poems which have come down to us as lonely relics of a dim past: we would know how to work backwards from their form so as to learn how they must have been made. (PARRY apud LORD, 1971, p. 3).⁸

⁷ “[...] praticamente todas as características distintivas da poesia Homérica são devidas à economia aplicada sobre ela pelos métodos orais de composição. Tais métodos podem ser reconstruídos por meio do estudo cuidadoso dos próprios versos, na medida em que se deixam de lado os pressupostos acerca da expressão e dos processos de pensamentos arraigados por sucessivas gerações da cultura letrada. Esta descoberta mostrou-se revolucionária nos círculos literários e viria a causar tremenda repercussão em outros espaços da história da cultura e da psique.” (ONG, 1982, p. 21, tradução nossa).

⁸ “O objetivo do estudo era fixar com exatidão a forma da narrativa poética oral, para ver em que ela difere da forma da narrativa poética escrita. A metodologia consistia em observar cantores que trabalhavam em uma próspera tradição musical iletrada e ver de que modo as suas canções perduram, tendo eles aprendido a praticar sua arte sem a leitura e a escrita. Os princípios da forma oral assim obtidos seriam úteis em duas vias. Eles seriam um ponto de partida para um estudo comparativo da poesia oral, que procuraria ver como o modo de vida de um povo dá origem a uma poesia de um determinado tipo e com um dado grau de excelência. Em segundo lugar, eles seriam úteis no estudo dos grandes poemas, relíquias solitárias de um passado obscuro que chegaram até nós: saberíamos como trabalhar ao revés de sua forma, de modo a aprender como eles devem ter sido compostos.” (PARRY

O conhecimento dos processos de composição da poesia épica oral da região dos Balcãs, portanto, poderia ser tomado como uma ferramenta privilegiada para o estudo da composição (oral) formular e temática nos poemas homéricos. Para tanto, a análise de um *corpus* ampliado de textos coletados na referida região deveria levar em conta as seguintes questões: (1) até que ponto um poeta oral, ao compor um novo poema, é dependente de sua tradição; (2) em que medida um poema, original ou tradicional, é estável nas recitações sucessivas de um determinado cantor; (3) como se dá a alteração de um poema em uma dada localidade ao longo de vários anos; (4) como um poema é alterado no decurso de seu deslocamento de uma região para outra; (5) de que modo um determinado poema se desloca de uma região para outra e qual a extensão desse deslocamento; (6) as diferentes fontes materiais a partir das quais é criado um dado ciclo heroico; (7) os fatores que determinam a criação, desenvolvimento e declínio de um ciclo heroico; (8) a relação dos eventos de um ciclo histórico aos eventos reais; e assim por diante. Nesse sentido, seriam necessárias – e é isso que nos anos seguintes fará Albert B. Lord – a gravação e a análise de várias recitações diferentes de um mesmo poema por um mesmo cantor; da recitação por um cantor de um poema que acabara de ouvir pela primeira vez; recitações de um mesmo poema por cantores de diferentes gerações; várias recitações diferentes de um mesmo poema da mesma região e de regiões vizinhas; um poema composto imediatamente após a narração de um evento, etc. (MITCHEL; NAGY, 2000, p. IX-X).

Tanto para Milman Parry quanto para seu discípulo Albert B. Lord, a composição da poesia épica oral está associada ao uso de **fórmulas**, um operador forjado por Milman Parry para dar conta, em especial, das repetições frequentes no interior dos poemas homéricos. A **fórmula** seria o elemento fundamental na composição dessa poesia. A definição de Parry é bastante conhecida: “*a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea*” (PARRY, 1930, p. 80)⁹. Esses padrões repetitivos, portanto, seriam uma forma de composição típica da poesia oral, que serviria tanto para a audiência que acompanha o canto quanto para a performance daquele que o compõe.

Nas palavras de Albert B. Lord, fórmulas e grupos de fórmulas, grandes e pequenas, servem apenas a um propósito, fornecer um meio para contar uma história através do canto e do verso. Porém, haveria um outro tipo de repetição, não da ordem do verso, mas no âmbito da narrativa, como adverte Lord: “*Anyone*

apud LORD, 1971, p. 3, tradução nossa). É interessante salientar que em 1935, quando Milman Parry retornara da Iugoslávia pela última vez, ele começou a escrever um livro que se intitularia *The Singer of Tales* e conteria os resultados de seu estudo do problema da composição formular oral. Ele chegou a escrever poucas páginas antes de morrer. Estas seriam publicadas posteriormente por Albert B. Lord (cf. LORD, 1971, p. 279).

⁹ um grupo de palavras regularmente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial. (PARRY, 1930, p. 80, tradução nossa).

who reads through a collection of oral epic from any country is soon aware that the same basic incidents and descriptions are met with time and again” (LORD, 1971, p. 68)¹⁰. Seguindo Parry, Albert B. Lord irá chamar esses grupos de ideias regularmente utilizadas para contar uma história dentro da tradição épica oral de *tema*¹¹. Para diferenciar o conceito de tema da noção de fórmula, o pesquisador afirma que um tema, comumente, não aparece exatamente com as mesmas palavras; mesmo que seja verbal, ele não é um conjunto fixo de palavras, mas um agrupamento de ideias. (LORD, 1971, p.6). Em suas pesquisas, Milman Parry classificou de acordo com o conteúdo (tema) a poesia oral coletada, criando categorias bem definidas, tais como: **casamentos, salvamentos, devoluções, retornos e capturas de cidades**. Apesar de bem definidas, como bem adverte Albert B. Lord (1971, p. 120-121), essas categorias se sobrepõem. Além disso, o interesse de Parry nos grupos particulares acima mencionados reside na sua semelhança (temática) óbvia com os poemas homéricos.

Nos capítulos intitulados “Homero”, “*Iliada*” e “*Odisseia*”¹², Lord (1971, p. 141-197) irá recuperar a noção de estrutura temática como uma marca da composição oral. No primeiro desses capítulos, por exemplo, ele irá analisar sete ocorrências do tema da assembleia (ou cena-típica, como prefere Mark W. Edwards, 1992) nos cantos I e II da *Iliada*.

Anteriormente, no mesmo capítulo, Albert B. Lord havia chamado a atenção para a composição formular presente nos poemas de Homero e também para o uso do *enjambement*. Para ele, a presença efetiva da técnica (mecânica) formular, do *enjambement* e dos temas (cenas-típicas) confirmaria se um determinado poema é oral ou não. Tal perspectiva é construída a partir de uma análise detalhada de um número considerável de exemplos retirados da tradição oral eslava, que ocupa toda a primeira parte do livro (“*The Theory*”), composta de seis capítulos (LORD, 1971, p. 3-138). Portanto, a sua conclusão, construída ao longo do livro, é a de que “Homero” seria um poeta oral e teria em comum com os cantores eslavos o analfabetismo e o desejo de obter proficiência em cantar a poesia épica (LORD, 1971, p. 20; 147).

¹⁰ Quem lê seguidamente uma coleção de épica oral, oriunda de qualquer país, logo perceberá que os mesmos incidentes básicos e descrições são encontrados mais de uma vez. (LORD, 1971, p.68) (tradução minha)

¹¹ Em dois instigantes estudos, Mark W. Edwards irá cercar a noção de *cena típica*, partindo do termo *tema* utilizado por Albert B. Lord, que ele considera muito amplo. Com vistas a uma melhor precisão, o autor irá desdobrar o conceito em três categorias, a já citada noção de *cena-típica* e também recorrerá às noções de **modelo narrativo** e **motivo**. (cf. EDWARDS, 1975, p. 51-72; EDWARDS, 1992, p. 284-330)

¹² Os três capítulos abrem a segunda parte do livro de Lord, intitulada “*The application*”, nela, além de fazer referência à tradição épica grega, o autor volta-se para as tradições medievais na Inglaterra e na França (LORD, 1971, p. 141-221).

Ao longo dos anos, as teses postuladas por Milman Parry e Albert B. Lord foram retomadas por diversos comentadores, tanto em continuidade/afirmação quanto em diferença/oposição. No segundo caso, algumas fragilidades da proposta foram postas em evidência. Porém não será nosso propósito, neste trabalho, tratar dessa recepção¹³. Partiremos agora para a análise do romance *Dossiê H*, de Ismail Kadaré, e o modo como o autor, em sua “fantasia especulativa”, apresenta a Questão Homérica.

Aparentemente alheios às querelas que envolvem a região dos Bálcãs há muitos séculos, os dois jovens estudiosos de origem irlandesa vindos da Universidade de Harvard, Max Roth e Willy Norton, personagens do romance, partem para a Albânia – mais especificamente a cidadezinha de N., no interior do país – com o objetivo de pesquisar as velhas epopeias da tradição oral do país e decifrar o mistério que envolve a criação e transmissão dos poemas homéricos. Como afirma um dos pesquisadores, diante da surpresa de um habitante da cidade com a referência a Homero, “aquele antigo poeta grego, o cego”: “Oh, sim, Homero. Trezentos anos faz que uma controvérsia continua para saber: foi um Homero? foram muitos Homeros?” (KADARÉ, 2001, p. 27). Levam consigo muitas anotações, mapas variados com todas as zonas épicas e um aparelho, o magnetofone¹⁴ – novíssima invenção, desconhecida da maioria dos habitantes do local –, para gravação e reprodução dos cantos dos rapsodos. Conforme já salientado anteriormente, é bastante evidente o diálogo que Ismail Kadaré estabelece com as pesquisas de Parry e Lord para elaboração desse romance; por outro, é importante ressaltar que, ao construir as personagens, os **seres de papel** (BARTHES, 1972, p. 48) Willy Norton e Max Roth, o autor se distancia das biografias dos dois pesquisadores americanos. Entre outras coisas, destacamos as seguintes especificidades: os dois pesquisadores da ficção são irlandeses, fazendo doutorado em Harvard, portanto, além da diferença de nacionalidade, não há, como no caso de Parry e Lord, a relação mestre e discípulo; além disso, as personagens escolhem, como campo para a pesquisa, a região da Albânia e não a ex-Iugoslávia. Tem-se ainda o desenlace do romance, que será tratado mais à frente, no qual a questão do conflito entre albaneses e sérvios toma corpo de modo mais explícito com consequências trágicas. Portanto, ao aproximarmos o romance *Dossiê H* das pesquisas de Milman Parry e Albert B. Lord, a intenção não é propor uma leitura “biográfica” do livro, mas chamar a atenção para o modo consciente, crítico e também irônico com que Ismail Kadaré retoma as

¹³ Para um a introdução ao assunto, ver: Sale, 1996, p. 374-417.

¹⁴ O romance *Dossiê H* é ambientado na década de 1930, o que aproxima ainda mais a trama e os dois protagonistas de Milman Parry e Albert B. Lord, que viajaram para a região dos Bálcãs nesse período. Além disso, a descoberta do Magnetofone é tomada pelas personagens do romance como uma intervenção divina, uma espécie de *Deus ex machina* (KADARÉ, 2001, p. 51-52).

importantes investigações em torno da poesia épica oral. Como bem observa Luiz Carlos André Mangia Silva:

[...] longe de serem as pretendidas respostas em torno dos ‘misteriosos’ mecanismos poéticos de Homero, o que há de mais interessante no *Dossiê H* de Ismail Kadaré são as perguntas que Max e Willy se fazem no andamento de seus estudos sobre a arte da rapsódia.” (2002, p. 179).

Faz-se importante frisar que o romance, ao evidenciar as querelas balcânicas entre albaneses e sérvios, não deixa de se constituir como uma sátira ao autoritarismo e ao nacionalismo tão caros àquela região da Europa. Em certa medida, a discussão em torno da questão homérica parece desempenhar, na narrativa de Ismail Kadaré, o papel de pretexto para o tratamento dessas questões.

Assim como Milman Parry destacava que seus métodos comparativos dos poemas homéricos com a poesia oral, então produzida nos Bálcãs, estavam atrelados às observações que ele ouvira do professor Antoine Meillet (LORD, 1971, p. 11-12; MITCHELL; NAGY, 2000, p. VIII), o ponto de partida para a empreitada dos dois pesquisadores são as observações de um professor, o professor Stewart, ouvidas por Willy Norton e anotadas em seu diário:

“Haverá no mundo algum lugar onde ainda se cria uma poesia épica desse gênero?” E a resposta do professor: “A pergunta não é nada tola, pelo contrário, é até muito arguta”. E o homerista, para meu espanto (mas não dos cretinos), explicou-lhe que de fato existia um lugar assim, uma estreita faixa que era a única parte do mundo onde sobrevivia aquele tipo de poesia. Ele inclusive especificava a região: ficava na península balcânica, abrangendo, mais precisamente, toda a Albânia setentrional, estendendo-se por uma parte de Montenegro e chegando, aqui e ali até a Bósnia, na Iugoslávia. “Essa faixa, exclusivamente”, explicava o professor, “é o único recanto do globo terrestre que até o presente produz um material poético desse gênero, similar ao de Homero, ou, em outras palavras, fica ali a derradeira oficina, o último laboratório, para usar um termo contemporâneo, que ainda existe...” (KADARÉ, 2001, p. 43-44).

A partir daí, a península balcânica, “o último laboratório,” “a derradeira oficina”, irá ocupar os pensamentos de Willy Norton e, logo em seguida, do amigo deste, Max Roth. Era preciso ir para lá o quanto antes, “examinar de perto com um microscópio, ouvir com um estetoscópio, como se fabrica a cera, como se produz a essência homérica...” (KADARÉ, 2001, p. 44-45). Em que consistiria esse rigor científico? Qual seria o instrumental de análise? A resposta é: a comparação seria a chave, não só se ouviriam e se registrariam, como comparariam o material entre si:

O que nos interessa não é a poesia épica albanesa em si, mas para usar uma expressão da moda, a tecnologia de sua produção [...] não só a comparação entre as rapsódias. Bem mais interessante será o cotejo no interior de uma mesma rapsódia, ou seja, observar como o mesmo poema é cantado por várias pessoas após um período determinado. Um mês depois. Três meses depois. (KADARÉ, 2001, p. 47).

Nesse sentido, é importante lembrar aqui que o *The singer of tales*, que começou a ser escrito por Milman Parry e continuado por Albert B. Lord, foi apresentado por este último, em 1949, como uma *Ph.D. thesis* para o Departamento de Literatura Comparada de Harvard (LORD, 1971, p. XXV-XXVII). Como afirmam Stephen Mitchell e Gregory Nagy, a metodologia de Parry e Lord é fundamentalmente comparativa:

The integral legacy of Parry and Lord emerges most clearly if we look more closely at their comparative methods, which typify the academic discipline of Comparative Literature. [41] This point is driven home by Harry Levin's Preface. Lord, during his years as professor at Harvard University, was in fact an active member of the Comparative Literature Department as well as the Departments of Classics and Slavic Languages and Literatures. His thesis, as we have seen, was produced under the aegis of the Comparative Literature Department, and The Singer of Tales was originally published as volume 24 (1960) of that department's monograph series, Harvard Studies in Comparative Literature. Lord's methodology, like Parry's, is fundamentally comparative in nature. The Singer of Tales is a premier example. (MITCHELL; NAGY, 2000, p. XXVII).

Portanto, dentro da fabulação de Ismail Kadaré, Willy Norton e Max Roth parecem compartilhar das ferramentas de Milman Parry e Albert Lord. Também como os dois últimos, os nossos pesquisadores *de papel* não têm a intenção de se envolver nas questões políticas e ideológicas que atravessam a região, porém: “[...] é quase inevitável. O estofo homérico da epopeia deles, que desejamos comprovar, tem um vínculo direto com a antiguidade da presença albanesa nesta península. Acontece que justamente essa antiguidade provoca ciúmes dos sérvios” (KADARÉ, 2001, p. 79). O próprio Albert B. Lord, em um dado momento do seu livro, reconhece o papel que os épicos orais desempenharam, em especial, a partir do surto nacionalista que assolou a Europa no século XIX, sendo utilizados como propaganda nacionalista. Nesse cenário, o herói épico converte-se em herói nacional; os próprios cantos, em épica nacional (LORD, 1971, p. 7). É por isso que, a todo o momento em que se viam enredados pelo universo das epopeias albanesas e pelas questões relacionadas aos conflitos com os sérvios, Willy Norton e Max

Roth repetiam o estribilho: “somos homeristas”; “somos antes de tudo homeristas” (KADARÉ, 2001, p. 88; 104).

E, nesse intuito de desvendar a “tecnologia homérica” com sua “máquina de esquecimento” e seus “mecanismos de transmissão,” são lançadas algumas questões: “Quem foi Homero? O poeta cego, imaginado por milhões de pessoas nos bancos das escolas, ou o redator, o chefe de redação, com dissera o professor Stewart?” (KADARÉ, 2001, p. 46); “A pergunta que antes nos parecia fundamental no deciframento do enigma homérico: quantos versos um rapsodo consegue saber de cor [...]?, precisava ser complementada por outra: quantos ele deseja esquecer? Ou melhor: pode-se conceber um rapsodo sem esquecimento?” (KADARÉ, 2001, p. 48); “Como será o acontecimento processado, ao passar pelas polias, as rodas dentadas, as caldeiras repletas de misteriosos caldos sombrios?” (KADARÉ, 2001, p. 50). Após a audição dos cantos do primeiro rapsodo, começam as análises, a escuta atenta dos poemas várias vezes seguidas, as comparações com as versões impressas, as comparações de duas versões de um poema cantado por um mesmo cantor com o intervalo de duas semanas, as modificações/variações apresentadas, o porquê das mesmas:

Haviam pilhado em flagrante um dos fios condutores do enigma homérico, a unidade básica da mudança e do olvido, na cantiga de um rapsodo, num espaço de duas semanas. Mas, em dois anos, quantas transformações ocorriam? E em um século, um milênio, e não com um tocador de *lahutë*, mas com uma legião deles, uma geração inteira, várias gerações, uma após outras? Súbito, o mecanismo do esquecimento assumia porções assustadoras, e eles sentiam as têmporas latejarem com o esforço do cérebro, que aparentemente encontrava dificuldades para processar algo tão imenso. (KADARÉ, 2001, p. 94).

O esquecimento – o fato de uma gravação nunca ser idêntica à outra – configura-se, para as personagens do romance, como parte integrante do “laboratório” da poesia épica oral, assim como os acréscimos, as adições. “O que se move e o que não se move na poesia épica? Haverá um nódulo central que assegura a sua integridade no correr dos séculos?” (KADARÉ, 2001, p. 105), perguntam-se os pesquisadores da ficção. Tal “mecanismo do esquecimento” não é da ordem de um esquecimento qualquer, mas uma tarefa bem mais complexa: “que envolve um olvido involuntário, mas também consciente – na verdade, essas duas instâncias, a do proposital e a do involuntário, confluem –, a legitimar uma interpretação, projeção de nação.” (SOARES, 2010, p. 219). Por sua vez, distante da concepção apresentada no romance, em seu estudo, e mais uma vez seguindo o mestre Milman Parry, Albert B. Lord utiliza o binômio “mudança e estabilidade” para dizer desse estado de coisas, e suas palavras transcritas abaixo confirmam a aproximação:

Change and stability—these are the two elements of the traditional process that we must seek to comprehend. What is it that changes and why and how? What remains stable and why? In order to answer these questions, we should consider three groups of thematic analyses of songs, reports, as it were, on three groups of experiments. The first contains experiments on transmission of a song from one singer to another, the second illustrates the differences in a single singer’s performances of a given song at brief intervals of time, and the third shows what happens to a song in a singer’s repertory over a longer period, namely sixteen or seventeen years. (LORD, 1971, p. 102).¹⁵

As análises posteriores de Lord apontam para a existência, sim, de um cerne que assegura a preservação da “narrativa de base”, que conserva e leva adianta o que ele nomeia de tradição. As mudanças recairiam em categorias relacionadas aos métodos de composição – a expressão de um conteúdo com concisão; a expansão da ornamentação, adição de detalhes da descrição, por exemplo; a omissão ou adição de elementos em uma fórmula; as modificações de ordem em uma sequência de ações; a substituição de um tema por o outro, etc. (LORD, 1971, p. 123). Como expressam as personagens de Ismail Kadaré, nos “moldes básicos” recairia a “argila poética”, e se a tradição oral é preservada, as fórmulas, os modelos, em suma o próprio “laboratório”, tudo muda, “ainda que tais mudanças, extremamente lentas, sejam tão imperceptíveis aos olhos humanos quanto o envelhecimento das estrelas” (KADARÉ, 2001, p. 106).

Em um dado momento da narrativa, o estalajadeiro Shtiefen, também um admirador da poesia épica oral, ao conversar com os pesquisadores sobre as desavenças entre sérvios e albaneses, lembra um verso de um poeta albanês: “Na cólera entre nós nascemos [...]” (KADARÉ, 2001, p. 81). Estupefatos, eles logo escutam os ecos da *Iliada* – cólera, *mênin*, a mesma palavra do início do poema homérico. Recordam ainda das palavras do embaixador da Albânia em Washington, que anteriormente afirmara:

Os senhores sabem que, pelo que dizem alguns, no primeiro verso da *Iliada*, *Mênin aeidé, théa, Pêlêiadéô Achiléos* (*Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, filho de Peleu*), *mênin* corresponde à palavra albanesa *mëni*, que quer dizer

¹⁵ “Mudança e estabilidade – estes são os dois elementos do processo tradicional que devemos procurar compreender. O que é que muda e por que e como? O que permanece estável e por quê? A fim de responder a estas perguntas, devemos considerar três grupos de análises temáticas de músicas, relatados, por assim dizer, em três grupos de experimentos. O primeiro contém experimentos sobre a transmissão de uma música de um cantor para outro, o segundo ilustra as diferenças de desempenho de um único cantor de uma determinada canção em breves intervalos de tempo, e o terceiro mostra o que acontece a uma música no repertório de um cantor durante um período mais longo, a saber, dezesseis ou dezessete anos.” (LORD, 1971, p. 102, tradução nossa).

cólera? Portanto, da primeira meia dúzia de palavras da literatura mundial, a primeiríssima e, desgraçadamente, a mais áspera, é uma palavra albanesa, há-há-há! (KADARÉ, 2001, p. 53).

Também a trama narrativa do primeiro poema ouvido na Estalagem do Osso de Búfalo por Willy Norton e Max Roth traça um paralelo com a *Iliada*, em especial com a figura de Helena, a primeira de uma lista de coincidências entre os motivos albaneses e os da antiguidade grega figuradas no romance. É a história da “traição” de Aikunë, esposa do altivo Muj. Em suas pesquisas, os dois estudiosos encontrarão diversas variantes da mesma história:

Numa delas, a personagem [Aikunë], depois de ser raptada pelo oponente eslavo de Muj, é encarcerada e, como toda prisioneira, anseia pelo momento da libertação. Porém, em outra o raptor se deixa enfeitiçar de tal forma que a torna princesa e abandona por ela a esposa, a qual até obriga a segurar um archote entre os dentes para iluminar os dois durante as nove primeiras noites de amor. Tal relato não explica o comportamento de Aikunë. Mas em duas outras variantes ele aparece às claras: numa, embora feita princesa, ela permanece fiel ao primeiro marido; na outra, logo se apaixona pelo raptor, e isso é apenas o início, pois quando Muj vem libertá-la, ela o atraiçoa impiedosamente. Foi precisamente essa versão que o rapsodo cantou. Nela, Muj, depois de traído, é acorrentado ao pé do leito dos amantes, com um archote aceso enfiado à força entre os dentes, para iluminar os jogos de amor do casal. (KADARÉ, 2001, p. 89).

Willy Norton e Max Roth veem nessas quatro variantes quatro possibilidades de leitura a respeito da figura nebulosa de Helena da *Iliada* e do seu comportamento em outras possíveis variantes da história. Teria ela seguido Páris de bom grado ou foi raptada e só depois se envolveu com ele? Ou, quem sabe, ela nunca o amou, tendo sido uma escrava do príncipe? Essas e outras perguntas assaltam os dois pesquisadores, que vislumbram na poesia oral encontrada na Albânia vestígios dos alicerces de um proto-universo comum grego-ilírico-albanês e ainda conjecturam a respeito dos ciclos de aglutinação e dispersão da epopeia oral: “[...] se a *Iliada* transmitida por Homero não tivesse sido publicada, ela poderia ter se desagregado também, para se recondensar depois em outra unidade.” (KADARÉ, 2001, p. 119).

E quanto à autoria dos poemas *Iliada* e *Odisseia*, se eles eram assim antes uma matéria prima poética não elaborada, quem as condensara? Tudo isso termina por se ligar à indagação sobre quem fora Homero? Poeta genial ou genial coligidor? Das conjecturas em torno da figura de um sujeito esbarra-se em uma hipótese singular: “Ou não seria nada disso, nem mesmo um indivíduo, mas uma instituição, cujo

nome, na verdade uma sigla, devia-se grafar não ‘Homero’, e sim ‘H.O.M.E.R.O.’?” (KADARÉ, 2001, p. 117).

Para aqueles familiarizados com as discussões em torno da Questão Homérica, ressoam aqui as hipóteses de leitura de dois importantes estudiosos da poesia grega arcaica: Martin L. West e Gregory Nagy. Tais proposições são expostas, respectivamente, nos textos “*The invention of Homer*” (1999) e “*The name of Homer*”, um suplemento do capítulo 17 (“*On the antagonism of God and Hero*”), do livro *The Best of Achaeans* (1979), ambas são apresentadas por Teodoro Rennó Assunção no já citado estudo ““O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica”, a quem seguimos abaixo em uma síntese das duas conjecturas (ASSUNÇÃO, 2010, p. 187-191).

Martin L. West observa que, antes da época helenística, Ὅμηρος (Homero) não era utilizado como um nome comum, não se teria notícia de nenhuma pessoa assim chamada. Lembra ainda que esse nome sugeriria o sentido de “refém,” existindo várias versões de como “Homero” passou a ser assim chamado após ter sido tomado como refém por uma ou outra cidade. West refuta essa e outras hipóteses – como a de que Ὅμηρος fosse uma palavra cimeana para “cego” – e segue a pista dos *Homerídoi*, antiga corporação de rapsodos, mencionados a primeira vez por Píndaro, que os descreve como os “cantores dos versos costurados” (WEST, 1999 apud ASSUNÇÃO, 2010, p. 188). O autor aventa, então, duas possibilidades: a primeira é a de que houve um dia um poeta chamado Homero, e os *Homerídoi* foram nomeados a partir dele; a segunda, a de que os *Homerídoi* não foram nomeados a partir de um indivíduo, mas inventaram um Homero ancestral como seu fundador. Por fim, West elege a segunda como a única plausível.

Gregory Nagy, por sua vez, bastante familiarizado com as pesquisas de Milman Parry e Albert B. Lord, acredita que a hipótese de uma longa tradição poética é mais plausível do que a de um indivíduo criador; sugere, então, uma interpretação de *Hómēros* como um nome convencional, indicando uma concepção arcaica de poeta e de sua função: Ὅμηρος /*Hómēros*/, composto de *hom* (raiz cujo sentido é “junto”, “comum”) e *éros* (derivado de *ar*, “ajustar”); num exercício de tradução aproximada, o termo designaria algo como “aquele que ajusta conjuntamente.” Portanto,

[...] estas duas hipóteses para o nome de autor *Hómēros* tendem a desconsiderá-lo como um nome próprio designando um indivíduo, e apontam antes para um sentido convencional em relação com a própria função do poeta: ou aquele que é designado a partir do local de reunião (e de festividade) em que os cantores faziam suas *performances* e disputavam concursos (hipótese de West), ou aquele que é designado como “o que ajusta [o canto] em conjunto”, segundo uma tradição indo-europeia que aproximava a arte do poeta à do carpinteiro (hipótese de Nagy). (ASSUNÇÃO, 2010, p. 191).

E aquele significante caro e familiar de um homem cabeludo, barbudo e cego como sinônimo de Homero, significante imaginado “por milhões de pessoas nos bancos das escolas”? Parece ser um signo do qual é difícil se desapegar. Faz-se importante mencionar aqui a figura de Demódoco, personagem da *Odisseia* – a serviço do rei dos feácios, Alcínoo, na Esquéria, último lugar onde Odisseu aporta na sua viagem de retorno para casa –, como o protótipo do aedo cego e inspirado pela Musa, que provavelmente serviu de ponto de partida para a figuração de um Homero cego.

O próprio Albert B. Lord sente a necessidade de tecer um breve comentário a respeito dos rapsodos cegos da região pesquisada: “[...] *In Yugoslavia in 1934–35 blind singers were not important carriers of the tradition. Our experience would not tend to verify the romantic picture of the blind bard*” (1971, p. 18)¹⁶. Em seguida, comenta que os rapsodos Nikola Janjušević de Gacko e Stjepan Majstorović de Bihać eram ambos cegos, mas que, embora fossem figuras pitorescas de suas regiões, não eram cantores dotados de maiores atributos.

No romance de Ismail Kadaré, por sua vez, também por ser um tema bastante recorrente na arte e, em especial, na literatura ocidental, para não falar da própria figura espectral desse “Homero”, a cegueira surge como uma metáfora privilegiada da tensão entre oralidade escrita, memória e texto. Num dado momento, ainda no segundo capítulo do romance, há a seguinte afirmação do subprefeito de N.:

Isto aqui é um lugar subdesenvolvido (...) e em lugares assim, quando se trata de espionagem, os olhos não têm grande importância. A maior parte das pessoas não tem escola. E mesmo quem sabe ler e escrever não sente muita vontade de pegar na caneta. Aqui é raro alguém por no papel suas lembranças ou manter um diário, uma correspondência regular. Até os testamentos, que ninguém pode imaginar sem texto, assinatura e carimbo, em geral são orais aqui. (KADARÉ, 2001, p. 29).

Tal ponto de vista irá refletir na admiração do burocrata pelo espião Dull Baxhaj, conhecido como o “seu” ouvido – o sobrenome Baxhaj, informa Bernardo Joffily, tradutor do romance, quer dizer **desvão**, e é justamente por recantos ocultos, recônditos, que ele irá se esgueirar para *ouvir* as conversas dos dois estrangeiros. Na verdade, como um rapsodo, quicá uma outra versão/encarnação de Homero, Dull Baxhaj seduz o subprefeito com seus relatórios, e este último torna-se um escravo das palavras do informante de quem passa a copiar o estilo (KADARÉ, 2001, p. 68-70). Também a personagem do eremita Frok – que ao final do romance,

¹⁶ “[...] na Iugoslávia, em 1934-1935, cantores cegos não ocupavam lugar de importância na tradição. Nossa experiência não confirmou a imagem romântica do bardo cego.” (LORD, 1971, p. 18, tradução nossa).

instigado pelo monge sérvio, irá destruir, juntamente com seus seguidores, o magnetofone, as fitas e parte das anotações de Willy Norton e Marx Roth – irá expor o seu ponto de vista sobre a vista enfraquecida do planeta, que também possuiria dois olhos. Um desses olhos encontrar-se-ia no oceano Atlântico, em algum lugar entre a Groelândia e o mar do norte, e o outro nas estepes de Caxemira: “[...] um desses olhos está fraco [...] e o planeta enxerga mal com ele [...]” (KADARÉ, 2001, p. 127).

À medida que vai avançando nas pesquisas, Willy Norton, o mais centrado dos dois estudiosos, vai ficando cego. Em certa altura da narrativa, ele inclusive afirma: “[...] não há dúvidas de que a poesia épica oral é antes de mais nada arte do ouvido. Os olhos, sem os quais não se concebem os escritores hoje, não desempenhavam nenhum papel importante nos tempos homéricos. Podiam até atrapalhar.” (KADARÉ, 2001, p. 102). Em seguida, ele alude à figura de Demócrito, que teria se cegado intencionalmente para que os olhos não o impedissem de aprofundar nas reflexões. A personagem associa a cegueira à memória, sendo, assim, uma componente da oficina que produz a epopeia. Ao final do romance, ele mesmo, já praticamente cego – tributo pago por quem se atrevera a penetrar na noite homérica? (KADARÉ, 2001, p. 163) –, converte-se em rapsodo:

De repente, com um movimento que Max julgou pertencer a outro corpo, Willy tirou a mão direita das dobras da pelerine, ergueu-a até a face, abriu-a e a pousou entre o malar e a orelha, com os dedos emergindo da nuca como uma crista de galo. O gesto da *maiekrah*, pensou Max, mas não pôde dar sequência ao pensamento, pois o outro, com um timbre inumano e monocórdio na voz, se pôs a cantar os versos que acabara de ouvir. (KADARÉ, 2001, p. 166).

O tratamento do *tópos* da cegueira evidencia o quanto os dois pesquisadores europeus – que saem da América do Norte para tentar decifrar o enigma de Homero no interior dos Bálcãs – são figurados de modo premeditadamente “romantizado” por Ismail Kadaré. Nessa mesma direção, vale destacar que a abordagem do trabalho filológico não se apresenta com pretensões científicas – isto é, discutir a fundo pontos centrais, tais como as fórmulas e a divisão entre unitaristas e analistas –, o comportamento dos estudiosos de papel é visivelmente amador.

Pouco antes da catástrofe, do ataque que reduz a epopeia a cacos novamente, os dois pesquisadores inquietam-se com o fato de a epopeia albanesa não fazer referência a acontecimentos mais recentes, posteriores a 1913 – ela produzira uma dúzia de versos sobre 1878 e, após três décadas, cinco míseros versos sobre 1913, em virtude do retalhamento do país. Os dois ainda ansiavam por se deparar com um **epevento** – conceito forjado pelos próprios personagens, uma fusão das palavras **epopeia** e **evento**, para designar um poema épico inspirado em um acontecimento contemporâneo. Ironicamente, serão eles quem servirão de

inspiração para esse último murmúrio da epopeia, um **epevento**, um poema épico inspirado nos dois¹⁷.

No que lhe diz respeito, Ismail Kadaré parece constituir-se como uma voz de um lugar, de uma cultura. Ao contar e recontar as histórias dessa cultura, trabalha também, como um rapsodo ou um estudioso da poesia épica, para preservar a memória de um certo espaço-corpo dos Bálcãs, obviamente, sem se furtrar de tomar partido em relação ao conflito entre albaneses e servo-croatas¹⁸; afinal, “na cólera entre nós nascemos [...]”.

SOARES, L. F. The file on I. K.: Ismail Kadaré and the Homeric Question. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 137-157, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to investigate how the Albanian writer Ismail Kadaré fictionally retrieves the discussion around the “Homeric Question” in his novel The File on H (1981). Our points of support are researches in the area of Classical Studies that deal with oral tradition, more specifically with the Oral-Formulaic Composition and Oral-Formulaic Theme in the Homeric epic. The File on H is a key novel to enter the fictional universe of Ismail Kadaré, because it clearly presents one of the main characteristics of his literature, which is the dialogue with Classical Greece and, in particular, with Homeric poems. We have established a dialogue, particularly in in this article, with the studies of Milman Parry (1930) and Albert B. Lord (1971), researchers whose oralist theory served as a reference for the construction of the protagonists of Ismail Kadaré’s novel.*

■ **KEYWORDS:** *Comparative Literature Studies. Homeric Question. Ismail Kadaré. The File on H.*

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, T. R. “O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 6, n.12, p. 1-17, jul./dez. 2010.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____; GREIMAS, A. J. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 19-60.

¹⁷ Faz-se interessante salientar aqui que o último apêndice do livro *The Singer of Tales* é justamente um poema oral dedicado a Milman Parry, composto por Milovan Vojčić, em 20 de setembro de 1933. (cf. LORD, 1971, p. 272-275).

¹⁸ “N’oublions pas que Kadaré se disait un conservateur de l’Albanie: l’écriture se met au service de l’identité et de l’État albanais, toujours menacés de disparaître.” (BOISSAU, 2003, p. 534).

BOISSAU, P-Y. Les enjeux de la présence homérique dans *Les Tambours de la pluie* d'Ismail Kadaré. **Gaia**: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique, n. 7, p. 533-546, 2003. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2003_num_7_1_1445>. Acesso em: 20 fev. 2016.

EDWARDS, M. W. Type-scenes and homeric hospitality. **Transactions of the American philological**, The Johns Hopkins University Press, v. 105, p.51-72, 1975.

_____. Homer and oral tradition: the type-scene. **Oral tradition**, University of Missouri, v.7, n. 2, p. 284-330, 1992.

FERREIRA, L. de N. Evocação breve de Ismail Kadaré. **Boletim de estudos clássicos**, Coimbra, n. 45, p. 183-186, jun. 2006.

JOSEFO, F. Contra Apión. In: _____. **Obras completas de Flavio Josefo**, en 5 volúmenes traducidos del griego al español por Luis Farré. Buenos Aires: Acervo Cultural; Editores, 1961. v. 5. Disponível em: < <https://elmundobiblicodigital.files.wordpress.com/2013/12/contra-apic3b3n-sobre-la-antiguedad-del-pueblo-judc3ado-por-flavio-josefo.pdf> >. Acesso em: 14 jan. 2016.

HOMERO. **Ilíada** (em versos). Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.

KADARÉ, I. **Dossê H**. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KNOX, B. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 7-94.

LACERDA, S. **Metamorfose de Homero**: história e antropologia na crítica setecentista da épica. Brasília: Editora da UnB, 2003.

LORD, A. B. **The singer of tales**. New York: Atheneum, 1971. [Reimpressão]

LOURENÇO, F. Prefácio. In: HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013. p. 71-90.

MALTA, A. Morte e vida de Homero: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 166-175, ago. 2012.

MITCHELL, S.; NAGY, G. Introduction to the Second Edition. In: LORD, A. B. **The singer of tales**. 2.ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000. VII-XXIX. (Harvard studies in comparative Literature, 24). Disponível em: < <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5596>>; Acesso em: 13 jan. 2016.

OLIVEIRA, G. J. D. **Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos**. 2015, 323 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ONG, W. **Orality and literacy**: the technologizing of the word. Nova York: Routledge, 1982. Disponível em: <http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2016.

PARRY, M. Studies in the epic technique of oral verse-making I: Homer and Homeric style. **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge, n. 41, p. 73-148, 1930.

SALE, M. In defense of Milman Parry: renewing the oral theory. **Oral Tradition**, University of Missouri, v.11, n. 2, p. 374-417, 1996.

SILK, M. Homer's world and the making of the Iliad. In: _____. **The Iliad**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1-27.

SILVA, L. C. A. M. A presença de Homero e a arte da rapsódia em um romance albanês. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 177-179, 2002.

SOARES, L. F. A batalha de Kosovo Polje na literatura de Ismail Kadaré, ou quem reivindica a verdade histórica? In: CORNELSEN, E.; BURNS, T. (Org.). **Literatura e guerra**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 199-229.

SOARES, L. F. Entre Cercos: a *Iliada* e a ficção de Ismail Kadaré. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, v. 55, n. especial, p. 64-79, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/17142>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

WEST, M. The homeric question today. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 155, n. 4, p. 383-393, dec. 2011.



