

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Mariana Vicente Mezzalira Passoni

**Veredas Sonoras:
Música e Escritura na Narrativa de Grande Sertão**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2009**

MARIANA VICENTE MEZZALIRA PASSONI

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2009

Banca Examinadora

DEDICO ESTE TRABALHO AOS MEUS FILHOS, JOÃO, MIGUEL E CATARINA, MINHAS FONTES DE INSPIRAÇÃO; AO MEU ESPOSO FERNANDO, E AOS MEUS PAIS, JOÃO E LURDINHA: ESSA DISSERTAÇÃO É DE VOCÊS!!!.

Agradeço especialmente

Ao professor Dr. Fernando Segolin, orientador dessa dissertação, que me incentivou a procurar a minha voz em meio ao texto roseano e me mostrou tantos caminhos possíveis nessa travessia (e pelo carinho com minha princesa).

A professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pelo olhar atento, a firmeza e a paixão, além das conversas que enriqueceram esse trabalho.

A professora Dra. Olga de Sá, pelos esclarecedores apontamentos no exame de qualificação, pelo incentivo e afetuosidade.

Agradecimentos

À Deus, pela história que tem feito em minha vida.

À Ana Albertina, secretária do Programa de LCL, pelos gestos de carinho.

À Secretaria Estadual da Educação, pela Bolsa concedida.

Aos meus avós, Mario e Mercedes, pelas histórias.

À Cecília, Jacob, Davi Augusto e Ana Luiza, pela força e pela torcida incondicional.

Ao Pe. João Baptista, longe dos olhos, perto do coração (*somewhere outhere*).

À tia Rita, anjo-da-guarda, pela tranquilidade e carinho com meus tesouros.

Às amigas Elisa, Patrícia, Celina, Elaine e Mayla, companheiras de Travessia.

Aos meus irmãos de comunidade, pelas orações.

Aos professores Biagio D'Angelo, Maria Aparecida Junqueira e Beatriz Berrini, pela sabedoria.

À toda a equipe da Escola de Artes Musicais "Som Maior", por musicar meus dias.

À equipe da EE Profa. Leonor Fernandes da Silva, pelo suporte.

Às professoras da Graduação, Maria Celina e Carmen Cibele, pelas sementes plantadas.

Ao grupo Nhambuzim, pela trilha sonora (valeu Sarah, Edson, Joel e André!!!)

À todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram dessa conquista.

...por fim...

Ao meu esposo, Fernando, pelo amor infinito (e pela ajuda "tecnológica").

Aos meus filhos, João, Miguel e Catarina, pela existência.

À minha mãe, Lurdinha, por tudo e mais um pouco (e pelas revisões).

Ao meu pai, João, por todas as idas, vindas e a participação que lhe faz merecedor desse título mais do que eu.

“A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver.”

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto de estudo a musicalidade da narrativa da personagem Riobaldo na obra **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa, à luz dos conceitos de voz, oralidade e performance, segundo Paul Zumthor. Ao notarmos a música como elemento constituinte da escritura da obra, fomos buscar nas declarações do próprio Rosa argumentos que demonstrassem sua intencionalidade ao utilizar a música como fator de construção metaficcional em seu projeto autoral. Em nossas pesquisas, encontramos um paralelismo muito forte entre a epopéia narrada por Riobaldo e a ópera dodecafônica (como as compostas por Wagner, por exemplo), e, partindo do estruturalismo de Lévi-Strauss (que defende a similaridade e contigüidade entre o mito e a música), nos propusemos a esboçar essa partitura que se oculta sob o véu da escrita caligráfica de Guimarães Rosa. Para tanto, foi-nos necessário fazer uso também de conceitos musicais, tais como contagem rítmica, tipos de compassos, tempos das notas etc. Foram pertinentes, também, o ensaio sobre o narrador, de Walter Benjamim, além dos apontamentos acerca do som e o sentido, de José Miguel Wisnik. É importante ressaltar que, embora já houvessem outros estudos relacionando a música com a obra de Rosa, estes se limitavam a estudar as cantigas presentes no texto roseano, enquanto que nosso trabalho propõe que a obra **Grande Sertão: Veredas**, pode, como um todo, ser concebida como uma composição musical, com seus temas, sub-temas, variações e refrões. Dessa forma, ao evidenciarmos essa música subjacente ao texto, que se descortina perante nossos olhos (e ouvidos), torna-se possível vivenciar a “grandeza cantável”, da qual nos fala Riobaldo.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; narrativa; musicalidade; performance.

ABSTRACT

This research analyses the musicality in Riobaldo's narrative at João Guimarães Rosa's **Grande Sertão: Veredas**, according to Paul Zumthor's concepts of voice, orality and performance. When we notice the music as a constituent element of the writing of the work, we searched in Rosa's own statements arguments that demonstrated his intention to use music as a factor in his construction metafictional in his authorial project. In our research, we found a very strong parallel between the epic narrated by Riobaldo and twelve-tone opera (as composed by Wagner, for example), and, leaving from the Levi-Strauss's structuralism (which supports the similarity and contiguity between myth and music), we set out to sketch this score that is hidden under the veil of Guimarães Rosa's calligraphic writing. For in such a way, we were also necessary to make use of musical concepts such as counting rhythmic types of bars, times of notes etc.. Were relevant, too, the Walter Benjamin's essay of the narrator, in addition to notes about the sound and sense of José Miguel Wisnik. It is important to stand out that although since there were other studies linking music with the work of Rosa, they were limited to studying the songs that were already in Guimarães Rosa's text, whereas our work suggests that **Grande Sertão: Veredas** may, as a whole, be conceived as a musical composition, with its themes, sub-themes, variations and choruses. Thus, by showing the music behind the text, which unfolds before our eyes (and ears), it is possible to experience the "greatness cantabile", which tells us Riobaldo.

Keywords: Guimarães Rosa; narrative; musicality; performance.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I – “Só eu mesmo, meu silêncio, cantava”	
Poesia, Música e Performance.....	20
Capítulo II – “Tudo é muito Cantável”	
A crítica e a Música em Guimarães Rosa.....	39
2.1. A crítica sobre Rosa.....	42
2.2. O Rosa sobre Rosa.....	54
Capítulo III – “Aquilo parecia uma Música Tocando”	
Uma prosa poética musical.. ..	59
Considerações Finais	83
Referências Bibliográficas	85

INTRODUÇÃO

“E, quando saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava.”

João Guimarães Rosa

Estudar uma obra literária de forma isolada é correr o risco de subestimar os desdobramentos dessa obra. Literatura é Arte, e como Arte, relacioná-la com outros tipos de arte (tais como o teatro, o cinema, a pintura e a música) proporciona um mergulho muito mais profundo e enriquecedor.

Em toda a sua obra, Guimarães Rosa se distingue como inventor do novo mundo do sertão e da renovada linguagem que o representa. Torna-se até mesmo redundante falar de musicalidade em sua obra, se levarmos em conta que desde sua primeira publicação, **Sagarana**, no conto “O burrinho pedrês” temos a presença de uma “prosa-poética”, exemplificado em:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (1946, 37)

Ao lermos a obra **Grande Sertão: Veredas**, torna-se claro a preocupação que o autor tem ao recriar a fala sertaneja, priorizando as marcas de oralidade não apenas como um estilo “transgressor” de escrita, mas respeitando a musicalidade natural do sertanejo, de forma a evidenciar melhor a importância da performance no texto roseano.

Não foi um único pesquisador que declarou que os textos de Guimarães Rosa são mais para serem ouvidos do que lidos em silêncio. Não foi por acaso que inúmeros violeiros desenharam nas cordas de seus instrumentos trechos e sensações da obra de Guimarães Rosa, como podemos ver na coletânea de canções chamada **Sons do Grande Sertão** (direção de Ivan Vilela), ou em trabalhos como os do grupo “Lambregas”, de Fernando Machado e do grupo “Nhambuzins”, e mesmo em projetos paralelos como o dos músicos mineiros Rodrigo Delage, João Araújo e Geraldo Vianna. A viola, no passar dos anos e no fermentar das culturas, acabou se tornando porta-voz de grande parte da expressão cultural do povo do centro-leste do Brasil. Isolado muitas vezes de tudo e de todos, o sertanejo encontra na viola sua companheira no registro de histórias que as mãos não sabem escrever.

Pode-se dizer que essas tentativas musicais de criar como que uma “trilha sonora” do Grande Sertão roseano nasceram da tentativa de concentrar, minimamente, inquietações sonoras provocadas, por um lado, pelo estudo da

obra de João Guimarães Rosa, e, por outro, pelo transbordamento derivado desse lugar grandioso e transcendente, parte do que "restou do mundo original"¹, o chamado grande sertão (a compilação de **Sons do Grande Sertão** é o áudio que acompanhou uma edição da revista *ESTUDOS AVANÇADOS*, o Cd **Imaginário Roseano** é o resultado de uma pesquisa feita pelos músicos que, como Rosa, são de Cordisburgo, a canção "Amor Sertão", da autoria de Fernando Machado e o Cd **Rosário**, do grupo "Nhambuzim").

O próprio Riobaldo, narrador de **Grande Sertão: Veredas**, em uma de suas tão pertinentes definições, nos brinda com: "Tudo nesta vida é muito cantável". A partir daí podemos tomar o exemplo da pesquisadora Gabriela Frota Reinaldo, autora do livro-tese **Uma cantiga de se fechar os olhos**, que diz que:

A obra de Rosa ecoa um sem fim de cantos. Cantos transpostos de narrativas vivas do sertão, cantigas readaptadas, re-significadas, prefaciando ou intercalando a escritura. Há riachinhos que cantam e o som do berrante na lida com o gado. No meio do sertão, o diabo toca sua linda viola. Há as vozes dos passarinhos e o mato que *aeiouava*. (2005, p.16)

Guimarães Rosa declara que "a literatura tem uma dimensão simbólica". A arte literária pode ser vista como o que está em Gênesis: "*Faça-se...e assim se fez, e Deus viu que isso era bom.*" O barro deixa de ser barro para ser carne; a palavra não basta, ela é veículo para o preenchimento dos vazios humanos. A linguagem, para ser "sentida", não pode ser simplesmente "entendida". Se a mente for o único leitor, perdemos setenta por cento da percepção sensorial da literatura, de forma que o valor estético apela para a comoção corporal, sensorial e sensual, que pode levar o leitor ao transe. A razão entra nesse contexto para controlar essa experiência, nos mantendo dentro de seus limites. A arte literária é o oposto, nos impulsiona, é a sedução da estética.

O que torna o texto de Rosa tão musical é uma vontade do autor de ser fiel aos contadores de história que estão, não apenas em Cordisburgo ou no sertão de Minas, mas por toda parte. Os contadores são como bardos, usam o artifício da sereia, de forma que o que conta não é o que está dito, mas como

¹Frase de José Mindlin, anotação de entrevista concedida à pesquisadora e atriz Mariana Huck

está sendo dito. Valem-se de entonações para seduzir, para cativar. E a música que subjaz ao texto ajuda nisso.

Muitas escolhas do Guimarães Rosa são escolhas sonoras. A terra dele, Cordisburgo, é uma terra de contadores de histórias, que encantam por meio da palavra. Assim, a escolha se dá pelo som, que ative alguma coisa da memória, e que está ligado a afetos do leitor. A música, experiência primordialmente sensorial, é o único elemento que consegue proporcionar a cada leitor, uma experiência única e marcante de leitura da obra.

A musicalidade da linguagem deve expressar o que a lógica da linguagem obriga a crer, afinal, o melhor dos conteúdos de nada vale, se a linguagem não lhe faz justiça. Sobre esse aspecto da obra de Rosa, o professor Eduardo Coutinho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em entrevista concedida por ocasião do centenário do nascimento de Guimarães Rosa, esclarece:

Como tudo na vida, as formas da linguagem também envelhecem e se tornam completamente inexpressivas após uso prolongado: palavras perdem o seu significado originário, expressões se tornam obsoletas, construções sintáticas inteiras caem em desuso e são substituídas por outras. Cabe, então, ao escritor, consciente de sua missão, refletir sobre cada palavra ou construção que utiliza e fazê-la recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso. Em outras palavras, ele tem que revitalizar a linguagem (2008)

Parte da musicalidade de **Grande Sertão: Veredas** vem do próprio sertão, dos sons da natureza, do silêncio e até do capeta tocando viola rio abaixo. É a “*grandeza cantável*”, como diz Riobaldo. Mas a musicalidade também é consequência da manipulação que Guimarães Rosa faz da sonoridade da língua e do reconhecimento, por parte do escritor, de que a canção brasileira é uma forma híbrida, que mescla poesia e tradições oral, escrita e cantada. Em toda a obra roseana as palavras têm carga sonora e ritmo, enlace de onde brota o significado nessa prosa poética. De acordo com a professora da Universidade de Campinas (Unicamp) e especialista na obra do autor, Suzi Frankl Sperber:

“Guimarães Rosa foi simplesmente um autor fascinante. Aquilo que ele escreveu é belo, a pessoa pode entender ou não

entender, mas se ela for lendo e, sobretudo, se ela o fizer em voz alta, ela ficará comovida”²(2008).

O encadeamento, a abertura das vogais e a alternância consonantal, por si sós, são elementos que têm como propriedade dar ao leitor a musicalidade do texto. No entanto, a obra de Rosa oferece mais. Faz vibrar a celebração poética dos sons constituídos nas palavras. Palavras que confluem “na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais...” (Rosa, 1965, p. 67). Poética no transe de sua sagração sonora, onde o nome e a coisa nomeada se fundem.

Não à toa, ele faz a opção por ambientar suas histórias, nas palavras do próprio autor,

(...) no pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, pôses – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (...) Então, passei horas de dias, fechado no quarto, **cantando cantigas sertanejas**, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revedo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti.³

Talvez justamente por isso a linguagem utilizada seja musicalizada, afinal, a música é considerada como a “linguagem universal”. Ora, não é necessário estar em Viena para se encantar com a composição **Uma pequena Serenata à Noite**, de Mozart, nem estar na Rússia para sentir a solidão dos bosques gelados no inverno quando se ouve o **Concerto nº 1**, de Tchaikovsky. Da mesma forma, não é necessário estar em Cordisburgo para, junto de Riobaldo, sentir-se impotente frente aos acontecimentos da própria história.

A maior inovação nos livros de Guimarães Rosa é a linguagem: criativa, que explora a sonoridade das palavras, incorpora a fala regional, cria termos adaptando expressões de outras línguas. Essa novidade obriga o leitor a refletir sobre o significado das palavras para compreender a nova dimensão dada a conteúdos já conhecidos.

² Em entrevista concedida por ocasião do Centenário de Guimarães Rosa.

³ Retirado de uma carta de GR a João Condé, revelando segredos de **Sagarana**, publicada nas páginas de rosto da edição do livro de 1984.

A princípio, percebe-se uma revalorização da linguagem; a seguir, a universalização do regional. O valor da linguagem particular de Guimarães Rosa não está no rebuscamento das palavras no uso de arcaísmos, mas sim nos neologismos, na recriação, na invenção das palavras, sempre tendo como ponto de partida a fala dos sertanejos, suas expressões, suas particularidades. Com isso, as palavras recriadas ganham força e significado novos.

E a música subjacente ao texto é o fator que, primordialmente, transforma o “estranhamento” dessa linguagem em “alumbramento”. É como diz Nestrovski na apresentação do livro **Lendo Música**:

Quando se vai estudar, afinal, uma canção, o resultado talvez surpreenda no sentido oposto: no grão de areia, vê-se o infinito; e a música, lida assim de perto, deixa entrever muita coisa, quem sabe, que de longe não se via.

Daí a mescla de sons maviosos com sons estranhos na prosa roseana; sua capacidade de ir dos diminutivos mais afetivos (passarim) aos polissílabos mais sofisticados (alumbramento); seu gosto por adjetivos em que o som remete ao sentido (resvaloso) e por substantivos que derivam de verbo (rinchar); seu uso de advérbios, sem medo da extensão (pertencidamente), ao lado de expressões populares (“arre, o senhor mire e veja”) e proverbiais (“Tudo foi um ão e um cão”); seu emprego recorrente de palavras que afirmam pela negativa e vice-versa (deslembra); suas definições metafóricas, extraídas de exemplos da natureza, para sentimentos como o amor (“o sol entrado”); o índice maior de consoantes (pralaprá) e conectivos (“Quê que quer, ele era mais forte!”) em seu texto; a alternância de períodos longos e curtos. Rosa compõe, dessa forma, uma história que, mais do que contada, tem a possibilidade de ser cantada.

É fato que a música é um elemento presente em toda a obra de Guimarães Rosa. Particularmente na obra **Grande Sertão: Veredas**, mais do que as canções regionalistas aí inscritas, a musicalidade que subjaz ao texto é fator construtivo do conjunto da obra. Ao mergulharmos no “ser-tão” roseano, a primeira inquietação que nos atingiu foi a questão: como extrair dessa escritura entre o som e o sentido, a poesia e a prosa, a palavra e o silêncio, uma espécie de pauta musical, ou “escrita caligráfica” (cf Zumthor), que revele o desenho de uma voz que está sob a pele da escrita?

Para Zumthor, a performance se encontra atada a um contexto cultural e situacional em que a ação se desenvolve; atada assim, a um tempo e lugar. Liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, etc. Isso, por se tratar de um drama à três: interprete, texto e ouvinte, em que este último é co-autor da obra. Zumthor argumentava que, numa performance, todo o universo, ambiência, atmosfera, o todo circunstancial faz parte de uma obra. Não se pode apreendê-la apenas em seu nível semântico, verbal, mas no todo, que se constitui como forma. Esta, que não é fixa nem estável, mas uma “forma-força”, um dinamismo formalizado, só se faz na performance, que é seu elemento constituinte.

Segundo o autor, oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens. No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz. Existe uma escritura (ou partitura) no gesto, na forma, no movimento, no espirro.

Ao tentarmos retirar do texto essa “partitura-possível”, e na busca de definir o “estilo musical” de **Grande Sertão: Veredas**, encontramos um paralelo com a ópera barroca, cuja estrutura consiste de uma introdução, a abertura (peça instrumental, sem função dramática) lenta e majestosa – abertura francesa, ou rápida – abertura italiana; seguida por um movimento rápido, o recitativo (seção em que predomina a palavra, já que nele se desenvolve ou se explica a ação) contrastando em velocidade e caráter com o anterior e desfecho lento, uma repetição da primeira seção. Vale lembrar que a partir do classicismo, além da estrutura já citada, a ópera passa a ser marcada pela divisão de cada parte em árias, duetos, coros, intermezzos; divisões bem delineadas e a ação preenchida com a alternância da música e o diálogo (recitativo). Ao vislumbrar a consonância entre a seqüência da narrativa de Riobaldo e a estrutura operística, poderíamos categorizar a obra como uma ópera, com características dodecafônicas?

Durante nossa travessia, frente a essas interrogações foi nascendo nossa hipótese: em **Grande Sertão: Veredas**, a “grandeza cantável” do texto não está limitada às cantigas e músicas regionais presentes no corpo da obra, mas materializada na fala de Riobaldo, que é simultaneamente lida como escrita e ouvida como voz, constituindo-se fator de interação comunicativa entre o narrador, o interlocutor silencioso, o autor e o leitor; e fator de construção metaficcional, tendo em vista o projeto autoral de Rosa inscrito ficcionalmente em **Grande Sertão**, na sua correspondência aos tradutores e na entrevista a Lorenz.

Partindo desta via de reflexão, propomos demonstrar a inscrição e os efeitos significativos da música como linguagem de base de **Grande Sertão: Veredas** e correlacionar música e linguagem poética para evidenciar a “partitura” que se esconde sob a prosa poética de o **Grande Sertão**.

Em um primeiro capítulo, intitulado “*Só eu mesmo, meu silêncio, cantava: poesia, música e performance*”, analisará a relação existente entre a voz (que é ouvida) e a escrita (que é lida), a partir do trecho que antecede o relato do encontro de Riobaldo com o Menino, no Rio São Francisco, onde o narrador/autor discorre sobre a sua forma de contar para o interlocutor/leitor. Nesse capítulo, serão abordados os conceitos de voz, oralidade e performance, segundo Zumthor, as definições de som, música tonal e música dodecafônica e o paralelo com a estrutura operística.

O segundo capítulo, intitulado “*Tudo é muito cantável: a crítica e a música em Guimarães Rosa*”, analisará a presença da música e sua importância na literatura roseana a partir dos trechos onde a personagem Siruiz, que representa o “cantador de histórias”, é ponto de partida para que Riobaldo comece a “cantar” suas inquietações. Buscaremos evidenciar o fator intencional da musicalidade na narrativa de Riobaldo através das correspondências entre Rosa e seus diversos tradutores, além da famosa entrevista com Günter Lorenz e estudos de pesquisadores que destacaram a estreita relação entre a música e a obra Roseana.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “*Aquilo parecia uma música tocando: uma prosa-poética musical*”, nos propusemos a, utilizando os conceitos inerentes tanto à música quanto à poesia (ritmo, cadência, etc.), a

concepção da ópera barroca dodecafônica e conceitos musicais (valores positivos e negativos, melodia), demonstrar o diálogo existente entre escritura e música na narrativa de Riobaldo. Essa parte analítica consistirá em blocos narrativos, comparando-os com a estrutura operística, evidenciando trechos como a introdução “desconexa” de causos, a rotina dos jagunços, ensinamentos do Compadre Quelemém, descrições da natureza, o ódio-amoroso de Diadorim, as mulheres do ser-tão, a (não)existência do Diabo e as batalhas contra o Hermógenes (passagens em que o discurso narrativo se torna mais intenso).

É com essas inquietações que adentramos ainda mais nessa travessia. Como diz a Profa. Dra. Olga de Sá, no prefácio do livro **Uma cantiga de se fechar os Olhos**, “nenhum leitor ficará insensível ao ritmo, à melodia dos textos de Rosa. Poeta cantor, ele toca todos os corações” (2005, p. 12).

**CAPITULO I: “SÓ EU MESMO, MEU SILÊNCIO, CANTAVA” – Poesia,
Música e Performance**

“Pela meditação da arte, o milagre fugidio é fixado em uma obra duradoura. O tempo perdido é igualmente o tempo reencontrado”.

Paul Ricoeur

Ao falar de musicalidade na narrativa de **Grande Sertão: Veredas**, é pertinente considerar o que diz Zumthor, a respeito da oralidade e da performance, onde:

Diretamente vinculada à voz poética, a performance é uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da performance. (2000, p.14)

Zumthor, ao trazer a voz e a oralidade para o âmbito da escrita, oferece ao âmbito literário novas perspectivas de leitura e análise na medida em que distingue o conceito de voz e oralidade. Em sua obra **A Letra e a Voz: a "literatura" medieval** (1993) o teórico refere-se à voz do ser humano real, e não à do discurso, uma vez que o texto literário é uma voz que está se apóia num suporte escrito, portanto mediado, já uma representação. Os povos que não possuíam o suporte escrito usavam o corpo para a comunicação. O ritmo, a rima, a sonoridade são heranças do tempo em que a poesia era encenada. Tal conceito remete à questão da palavra oral como qualidade simbólica da voz; já o tom, o timbre e a altura se apresentam como elementos não lingüísticos e de qualidade material.

A música e a dança são elementos de religação para o homem primitivo que se vê incapaz de compreender o que o cerca; a partir daí, se volta para suas crenças e passa a verbalizar, cantar esses mistérios que não compreende. O homem tenta, assim, se transformar em agente modificador da realidade, sentindo necessidade de estabelecer contato com o divino, de forma que a poesia se torna uma manifestação simbólica com o objetivo de manter a religação do homem com o sagrado. Mas a arte não se satisfaz com uma postura meramente significativa, então, somente o signo capaz de encarnar supre a necessidade artística. O poeta não se contenta em possuir: é preciso explorar a linguagem na sua dimensão mágica. Não basta nomear: tem de ser. Toda literatura é som e voz.

Assim, retomando Zumthor, quando pensamos em *performance* e leitura, “nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes, definindo-se com a ajuda de um pequeno número de traços idênticos” (2007, p. 35). A leitura mais silenciosa e compenetrada viabiliza-se por meio desse intruso indispensável que é o corpo. Não se faz apenas com os olhos, mas com todo o aparato corporal, onde cada nervo, a epiderme, o olfato, os batimentos cardíacos do leitor estão presentes, vigorosamente atuantes. Aliás, nenhuma leitura é verdadeiramente silenciosa — tanto pelas condições físicas da leitura, quanto pelas próprias condições internas do leitor, onde o texto grita, esgana, trespassa o leitor mais incauto. De modo que “todo texto poético é... performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

A proximidade entre narrador/intérprete/autor instaura-se pela presença do performativo, em que a história se aproxima da narração, pois através da leitura silenciosa, mediada pela escrita, a fala oral é atualizada e se torna presente no momento da leitura. Dessa forma, as relações traçadas entre escrita, voz e fala, fazem com que o discurso performativo seja o próprio acontecimento; logo, o acontecer não está fora do discurso, mas sim nele mesmo, na ação que se faz presença. Segundo Zumthor, “quando a comunicação e a recepção coincidem no mesmo tempo (...) a transmissão oral se dá no momento da performance” (1993, p. 19; 27). Os contadores são também autores, já que cada um acrescenta algo em sua história, numa adaptação do contexto. É como aquele dito popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente

das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. (ZUMTHOR, 1997, p.55-56)

Fato interessante a ser observado é que, se o texto é legível e a obra é, ao mesmo tempo, audível e visível, essas diversas qualidades não são simétricas, embora estabeleçam uma relação, pois, do texto, a voz em performance extrai a obra. É o texto que guarda em si as virtualidades da voz, porém só no momento de “atualização” a obra é “corporificada”. Nesse sentido, a atualização sempre implica movência, variação entre o texto escrito e o corpo virtual, que é voz e presença, materializado pela imaginação criadora do intérprete. Na movência, o que permanece é o arquétipo (texto escrito), diretamente ligado à tradição, que enquanto atualização varia a cada nova leitura.

Conforme os lugares, as épocas, as pessoas implicadas, o texto depende às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes (...) de uma escritura que funciona em oralidade. (ZUMTHOR, 1993, p. 98)

Segundo Zumthor, performance implica competência, ou seja, ela se encontra ligada ao conhecimento que transmite, afetando-o, modificando a mensagem. Valoriza desta maneira o intérprete que, comunicando, marca um saber que implica e age sobre as condutas, configurando valores encarnados num corpo vivo, uma vez que salienta uma cumplicidade entre os atores envolvidos. Traz, assim, a idéia de eficácia deste intérprete, pois performance implica também reconhecimento e realização de um material reconhecido como tal pelos receptores, ressaltando um intérprete que assume sua responsabilidade na mensagem emitida, sua marca. Enfim, reitera uma noção de “saber fazer” e também de “saber ser”. É como nas cantigas trovadorescas, onde é possível transmitir, no corpo da palavra, a coreografia (performance corporal), a vida do texto. A poesia se alimenta não só da palavra, mas também da voz e do corpo. Para os gregos, é impossível desvincular a palavra dos gestos. Temos, assim, a produção de uma arte verbal, comprometida com todo corpo. Contudo, a partir do momento em que é escrita, a poesia perde esse contato, herança que só é recuperada por meio das rimas e jogos sonoros,

criando um ballet no branco da página. É como nos elucida a Prof. Maria Rosa Duarte de Oliveira, em **Estudos – I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor**:

Decorre daí um método de investigação que se apóia no constante diálogo entre o particular e o global, e, além disso, que transborda do texto escrito, como aquele que inscreve a fala oral e lhe dá estatuto literário, para considerar como literário o ato de vocalização-enunciação da poesia no aqui e agora de uma experiência que envolve a presença viva do contador-cantador e de seus ouvintes, num determinado espaço-tempo. (2009, p.3)

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin (1988), dentre as tantas reflexões que faz, aponta que o narrador ergue uma voz que tem em sua raiz a capacidade épica de narrar, pois se edifica sobre um trabalho mnemônico, cuja medida está ao lado do saber escutar e de reter o que se escuta:

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. (1988, p.62)

Para o autor, o ato de narrar está ligado diretamente ao estar à disposição daquilo que se pode reter; portanto, esse narrar passa a ser uma espécie de resíduo da memória daquilo que se escuta. Assim, capturando o registro dos fatos presentes, a voz do cronista seria uma espécie de memória relatada, que pretende fixar os acontecimentos de uma sociedade, seus hábitos, costumes, fatos culturais, políticos, econômicos, para não os deixar morrer com a passagem do tempo e da História. Neste exercício, articulam-se voz e artesanaria, e esse processo acaba evidenciando uma espécie de inscrição da voz, da mão e do corpo do artista como presença no ato de narrar.

A narrativa, de maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano – é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da

coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem narra, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. (BENJAMIN, 1988, p. 63)

Segundo Benjamin, o narrador tece suas histórias no trânsito entre a subjetividade e a factualidade, entre as experiências próprias e as alheias, traçando em voz e gesto as marcas de sua percepção sobre si mesmo e sobre o mundo. Na obra, Riobaldo, ao discorrer sobre o seu “método” de narrar, declara:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1956, p. 82)

Parece-nos que o método aqui apontado seria aquele deflagrado no interior da própria linguagem, o que nos traz a certeza de que narrar o vivido é perdê-lo um pouco; porém, narrá-lo significa, também, manipular o signo, fazer dele moeda de jogo entre a verdade do que se pensa e do que se percebe, e a verdade da linguagem. Ecoam, aqui, as palavras de Leyla Perrone-Moisés:

O trabalho da forma é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao eleccionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza. (1990, p.106)

E qual é a linguagem que nos guia através desse discurso labiríntico, senão a musicalizada? Ora, José Miguel Wisnik, em **O Som e o Sentido** (2000), afirma que a noção de ruído varia de acordo com o contexto em que

este ocorre. As teorias da informação, que lidam com categorias como mensagem, sinal, emissão e recepção, por sua vez, vêem o ruído como um elemento desordenador. Se tomado pela ótica da instrumentalidade, é exemplo de uma interferência indesejável, algo que impede o fluxo da comunicação. A arte musical, que o recalçou durante séculos, tornou a acolhê-lo no século XX.

Há na essência do ruído uma duplicidade. Ela sugere o trânsito entre a deformidade caótica e a ordem cósmica. “O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós, a todo o momento, através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (2000, p. 30), afirma Wisnik. O reconhecimento de uma ordem entre os ruídos do mundo é a base constitutiva para a formação das sociedades. É como a Torre de Babel bíblica, em Gênesis, em que, após a confusão da linguagem, torna-se impossível viver em comunhão, e os povos se dispersam⁴. No mundo arcaico, onde se assumia a constante luta com as forças caóticas, foi sempre a experiência do sagrado que regeu a possibilidade de uma ordenação cósmica. Observa-se que, nos povos da Antiguidade, a música, ao desafiar o caos, se impunha como matriz constituinte de suas cosmogonias. Daí pode-se afirmar, ao inverter a frase, que todas as cosmogonias originárias são fundadas pela música.

Se me for permitido narrar uma experiência particular, por duas vezes participei do chamado “World Youth Day” (uma peregrinação convocada pelo Sumo Pontífice, onde os jovens do mundo todo se reúnem com ele em um país pré-determinado), no ano 2000 (em Israel) e em 2002 (no Canadá). Embora tenha ido como intérprete de um grupo da minha cidade, um fato extremamente marcante, que elucida essa fala de Wisnik, acontecia durante a celebração com o Papa, onde estávamos cercados por jovens do mundo todo, cada um com

⁴ Em Gn 11, 1-9: “Todo o mundo se servia de uma mesma língua e das mesmas palavras. Como os homens emigrassem para o oriente, encontraram um vale na terra de Senaar e aí se estabeleceram. Disseram um ao outro: ‘Vinde! Façamos tijolos e cozamo-los ao fogo!’ O tijolo lhes serviu de pedra e o betume de argamassa. Disseram: ‘Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre nos céus! Façamo-nos um nome e não sejamos dispersos por toda a terra!’ Ora, Iahweh desceu para ver a cidade e a torre que os homens tinham construído. E Iahweh disse: ‘Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é só o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros.’ Iahweh os dispersou dali por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Deu-se-lhe por isso o nome de Babel, pois foi lá que Iahweh confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi lá que ele os dispersou sobre a face da terra.”

seu idioma, mas todos cantávamos e participávamos da Eucaristia em uníssono, numa experiência verdadeiramente cosmogônica.

Wisnik aponta que, através da indiferenciação da dor e da alegria na música, que é tida como primitiva, o ruído se mostra indivisível em sua musicalidade. Na captação telúrica dos sons – irradiadores de elementares fluxos de energia – é que nasce a força geradora da ordem do mundo, ordem fundada nos rituais sagrados, em que os sons se metamorfoseiam nas vozes das deidades. Fazendo um paralelo com o fazer poético, é possível perceber que tal recriação não acontece do nada nem tem como base apenas o trabalho do poeta com a palavra. O poeta faz poesia a partir de seu próprio corpo, da forma como conhece o mundo. A poesia é, fundamentalmente, um pacto da linguagem com a memória. Segundo Le Goff:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou de noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’, da idade heróica e, por isso, da idade das origens. A poesia identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*. O poeta tem seu lugar entre os ‘mestres da verdade’ (cf. Detienne, 1967) e, nas origens da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se grava na memória de um mármore (cf. Svenbro, 1976). Disse-se que, para Homero, versejar era lembrar. *Mnemosine*, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além. A memória então aparece como um dom para iniciados, e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto para o esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da memória, que é uma fonte de

imortalidade. (2003, p. 433)

Apoiando-se no pensamento do musicólogo Marius Schneider, Wisnik relembra os mitos da concepção do mundo e observa que neles está sempre embutida uma voz primordial: “O deus profere o mundo através do sopro ou do trovão, da chuva ou do vento, do sino ou da flauta, ou da oralidade em todas as suas possibilidades (sussurro, balbucio, espirro, grito, gemido, soluço, vômito)” (Wisnik, 2000, p. 34). As emanações sonoras originárias vêm sempre de um vazio, um nada, um não-ser inominável. Citado por Wisnik, Schneider afirma que esse principiar é como “um fundo de ressonância, e o som que dele emana deve ser considerado a primeira força criadora, personificada na maior parte das mitologias por deuses-cantores” (Schneider, *apud* Wisnik, 2000, p. 34). Palavra e música se completam, então, pelo fato de que a música é uma linguagem sensorial, e a palavra, por sua vez, provoca reações conceituais.

Octavio Paz, ao lembrar que toda criação humana está fundada no ritmo, escreveu: “Todas as concepções cosmológicas do homem brotam da intuição de um ritmo original” (Paz, 1982, p. 72). Segundo ele, o tempo é encarnado pelo verbo e se mostra nas realizações humanas, regidas poeticamente. “A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo” (Paz, 1982, p. 80-81), afirmou o escritor (musicalmente, temos repouso – tensão - repouso). O ritmo, elemento primordial da música, perpassa e engendra toda e qualquer produção poética. Para Paz, o poeta é um mago que, por intermédio do ritmo, encanta a linguagem. Escreveu ele: “no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras” (Paz, 1982, p. 64).

A escrita de Rosa é a escuta de uma complexa paisagem sonora. Há nas suas palavras uma gama de sons que se encontram em uma cadência musical espontânea. A ordem dos sons acontece como uma cosmofonia, um formar-se sonoro que se apresenta aos sentidos do leitor. Cabe interpretá-lo conforme suas possibilidades. A ação na obra de Rosa se dá em grande parte

fundada como oralidade. Rosa permanece atado ao relato e à preservação do verbo ancestral. Sua prosa poética tem fortes raízes na música trabalhada pelos poetas e cantadores do sertão. O mundo se faz mundo através de sua musicalidade. Guimarães Rosa é um escritor que presta especial homenagem à fecundidade do mundo auditivo. É como diz Northrop Frye:

Muitas sociedades primitivas possuem palavras que expressam essa energia comum à personalidade humana e à natureza circundante e que são intraduzíveis em nossas categorias correntes de pensamento. Atravessam, no entanto, quase todas as categorias daquelas sociedades: a mais conhecida é a palavra melanésica *mana*. A articulação das palavras pode dar corpo a este poder comum; daí emana uma forma de magia, em que os elementos verbais, como 'fórmulas' de feitiço ou de encantamento, ou coisas parecidas, ocupam um papel central. Um corolário deste princípio é o de que potencialmente pode haver magia em qualquer uso que se faça das palavras. Em tais contextos as palavras são forças dinâmicas, são palavras de poder. (2004. p. 28)

Os elementos sonoros podem ser fartamente demonstrados na prosa poética de Guimarães Rosa. Há música nas suas palavras. Mas o que é a música? Sua etimologia leva aos antigos gregos e seus mitos. A música que vem das musas, deusas que se manifestam nas palavras cantadas dos poetas. A relação entre música e poesia também pode ser apreciada num dos maiores poemas da Antiguidade, já que a **Ilíada**, de Homero, é uma unidade musical, que permitia a conservação de informações numa cultura marcadamente oral, graças aos ritmos mnemônicos criados. Fundadores das palavras, os poetas músicos são os primeiros e grandes nomeadores. Falar da obra de Guimarães Rosa é falar dos nomes e desse poder de nomear. A arte de Rosa não foi inventar histórias, mas transformar histórias de tradição oral em literatura de qualidade, em poesia, em música. Um poema se faz com palavras, se expressa através dos sons, que traduzem imagens e criam o ritmo musical. É como nos lembra a tradição oral:

Narra uma parábola de tradição romana que logo após o assassinato de Júlio César, Brutus estava prestes a ser condenado, quando seu advogado começou a discursar repetindo "Brutus é um homem honesto?", e que, ao modular a entonação de sua voz, foi convencendo a multidão até

transformar a questão em tom de afirmação “Brutus é um homem honesto!”⁵.

Dessa forma, a palavra, independente de seu significado, pode fascinar. A palavra é comprometida com a música.

Uma poética da musicalidade se dá originariamente a partir das musas. Na consagração dessas divindades, música e poesia lançam o homem na concreta possibilidade de realizar-se na melodia e no ritmo de uma harmonia cósmica. Com seu apostolado, restitui-se a fé arcaica e pré-reflexiva de que a fonte de toda linguagem é musical. Vive-se no limiar de experiências criativas e fabulosas, no corpo de um baile que acontece em sua totalidade realizadora entre terra e céu, mortais e imortais.

Não é por acaso que Rosa termina a narrativa de **Grande Sertão: Veredas** com uma *lemniscata*, sinal que simboliza o infinito. Confessou Rosa a Lorenz: “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta” (Rosa, *apud* Lorenz, 1983, p. 72).

Para Rousseau, entretanto, o ritmo e as inflexões melódicas dos acentos geraram ao mesmo tempo música e poesia. Não só a palavra atendia a uma cadência musical, mas também a música não era mais que melodia. Melodia essa que provinha do som diversificado da palavra.

Mas como poderíamos correlacionar música e linguagem poética para evidenciar a “partitura” que se esconde sob a prosa poética de o **Grande Sertão**? Ora, a poesia sempre manteve relações estreitas com a linguagem musical, por vezes de maneira indissociável — como na poesia medieval trovadoresca — por vezes de forma aparentemente apartada — como na poesia concreta.

Hegel, na **Estética**, também fala dos estreitamentos da poesia e da música: “A poesia tem de comum com a música os materiais exteriores sobre os quais ambas atuam, quer dizer, os sons” (1993. p. 531); - Hegel continua sua explanação acentuando que na música o som é o fim em si, enquanto que na poesia “a interioridade procura manifestar-se, mas já não se satisfaz com o elemento sonoro puro e simples, ainda que imaterial; pretende realizar-se completamente, confundindo-se assim por dizer com o pensamento, tal como se forma pela fantasia” (HEGEL: 1993, p. 531). Ezra Pound, por sua vez,

⁵ História passada de geração em geração, ouvida na infância.

aconselha ao candidato a poeta que “comporte-se como um músico, um bom músico, ao lidar com essa fase de sua arte que encontra na música paralelismos exatos” (1991, p. 13).

Poderíamos anotar ainda outras passagens dedicadas ao relacionamento sempre contínuo entre música e literatura ao longo da história dessas duas linguagens. Até mesmo a crítica literária tem-se valido de conceitos da teoria musical para facilitar a compreensão de certos textos literários, como fez Bakhtin ao estudar a “polifonia” dos romances de Dostoiévski e daí gestar todo um suporte teórico-crítico próprio do campo literário.

A idéia que comumente fazemos de música se confunde, embora talvez não saibamos, com a música tonal, mas essa idéia não corresponde a todas as maneiras de se fazer música. A confusão não se restringe apenas ao senso comum, pois diversos autores que empreenderam uma história da música realizaram na verdade “uma história da música tonal”, como Otto Maria Carpaux. Acontece que as aporias e os limites do sistema tonal vêm alimentando a evolução da linguagem musical no Ocidente, até chegarmos a sua saturação no final do século XIX, com as experiências de Schubert, Brahms, Mahler ou mesmo Wagner e Liszt, e o aprofundamento desta crise com Webern e Schoenberg já nas primeiras décadas do século XX. Mallarmé já havia estabelecido relações entre a proposta harmônica serialista e a literatura. Como elucida Augusto de Campos:

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schoenberg, purificada por Webern e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen (CAMPOS: 2006, p. 31).

Mas em que consiste o sistema tonal? No livro **O Som e o Sentido**, de Wisnik, assim como no ensaio de Flo Menezes, **Apoteose de Schoenberg**, existem definições que permitem uma compreensão mais detalhada do assunto. Não obstante, situemos a trajetória histórica do tonalismo:

A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da

própria constituição da idéia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo do séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por modernidade (WISNIK, 1989. p. 113).

O tonalismo representa, portanto, no campo musical, a passagem do mundo medieval para o mundo mercantilista. Esta passagem, como se sabe, representa o início da Era Moderna, do Estado independente da autoridade papal, das grandes navegações, do humanismo e da idéia de progresso histórico e do fim da Idade Média. A música tonal encena em si a concepção do tempo burguês, através da tensão e do repouso com que são combinadas as notas, engendrando uma narrativa sem palavras, mas capaz de sugerir um núcleo dramático que pode ser assim resumido: situação de equilíbrio – tensão – repouso (volta ao equilíbrio). O compositor ordena o caos circundante da vida burguesa em linhas suficientes para plasmar este estado, refazendo na música o ciclo vital do homem.

Assim, enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente repostas) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um percurso muitas vezes longo (e cada vez mais longo ou, no limite errático, à medida que o tonalismo avança em sua história) (WISNIK, 1989. p. 114).

Na poesia, este movimento encontra uma correspondência bastante clara. A poesia trovadoresca mantinha-se, sobretudo, pelo expediente da repetição, do refrão e do paralelismo, sem aparente conclusão (repouso) e sem

ansiedade (tensão). Já a partir da poesia renascentista ou humanista, os poetas passaram a fazer do poema uma unidade fechada, onde se encena o drama temporal. Os sonetos com chaves-de-ouro dão bem a idéia disto, sem mencionar as grandes narrativas. Acontece, porém, que a própria ânsia pelo novo demoliu por dentro o sistema tonal, que foi levada ao limite pelos músicos da modernidade. As saturações culturais de certas escalas ou de certos intervalos musicais, bem como a saturação do próprio sistema, que praticamente esgotou suas possibilidades nas mãos de um Wagner ou de um Webern, por exemplo, fez com que o homem ocidental retornasse aos expedientes do sistema modal, como a repetição, o contraponto e o ostinato. A atonalidade⁶ foi a conseqüência lógica dessa tendência iniciada no período romântico. Certos compositores (como o já citado Wagner) já haviam usado livremente acordes dissonantes cromáticos - introduzindo notas estranhas à tonalidade para "colorir" suas harmonias. Com o decorrer dos anos, tantos foram os cromatismos introduzidos, ao lado de ousadas e repentinas modulações, que em certos momentos o ouvinte já não tinha certeza da tonalidade em que a música fora construída. Gradualmente, a tonalidade - o sistema tonal maior-menor que por 300 anos dominou a música ocidental - se enfraqueceu, e começou a ruir por terra⁷. A concepção teórica mais radical contra o tonalismo foi elaborada por Schoenberg em 1923, o chamado dodecafonismo: "Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso" (WISNIK, 1999. p. 173). Schoenberg buscava uma descentralização do campo sonoro:

De fato, como qualquer ouvinte constata à primeira audição, a música dodecafônica não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica as suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição. Embora baseada numa sucessão de notas que se

⁶ Atonalidade (ou dodecafonismo) significa a ausência total de tonalidade. A música atonal evita qualquer tonalidade ou modo, fazendo livre uso de todas as 12 notas da escala cromática. Uma vez que se dá igual importância a todas as notas, deixa de haver qualquer força de atração convergindo para um centro tônico.

⁷ Algumas técnicas adotadas por Debussy - principalmente o uso de acordes dissonantes em movimento paralelo e da escala de tom inteiro - contribuíram muito para esse enfraquecimento. Se observarmos com atenção, veremos que é impossível formar qualquer acorde comum, como dó-mi-sol, com as notas dessa escala.

repetem, “a construção de uma série, escreve Schoenberg, tem por objetivo retardar o maior tempo possível o retorno de um som já escutado”. O compositor afirmava ainda que ‘o destaque colocado sobre uma nota dada, pelo fato de que ela é repetida antes da hora, periga investir essa nota da categoria de tônica. A operação sistemática de uma série de doze sons dá a cada um a mesma importância e afasta assim todo o risco de supremacia de algum entre eles (WISNIK, 1989. p. 174).

No entanto, compositores como Schoenberg e Berg recusam o termo de 'atonalidade', o qual nunca tinha sido proposto por eles, mas sim pelos seus detratores. O termo "atonal", - diz Berg, - chegou a designar, coletivamente, a música da qual não somente se afirmava que não possuía centro harmônico (a tonalidade na acepção de Rameau), mas, igualmente, aquela privada de todos os outros atributos musicais como o ritmo, a forma parcial ou geral; tanto que o termo refere-se, hoje em dia, a uma música que é uma não-música [1930, Ed. 1971 p. 1311]. Berg não quer, portanto insistir numa ruptura entre os parâmetros tradicionais da música tonal e o novo estilo; ao contrário, deixa bem claro que, à parte os modos maior e menor, todas as características que esperamos de uma música verdadeira e autêntica estão presentes. Nesta música, como em qualquer outra, a melodia, a voz principal, o tema são fundamentais, porque, num certo sentido, o desenrolar da música é determinado por eles [Ibid., p. 1312].

Poderíamos então dizer que a narrativa, em **Grande Sertão: Veredas**, é dodecafônica? O próprio Riobaldo nos responde:

Eu sei que isto que eu estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor e homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (ROSA, 1956, p.84)

Assim, na obra, o núcleo dramático situação de equilíbrio – tensão – repouso (volta ao equilíbrio) é descartado e substituído por um emaranhado de memórias e inquietações, de aforismos e definições, e, por fim, do que foi, do que é e do que poderia ter sido. Os caminhos da memória são outros, pouco afeitos aos caminhos da lógica comum. São caminhos regidos pela lógica do desejo. Conforme declaração de Valéry,

Imaginem que o assunto verdadeiro do poema é a pintura de uma série de substituições psicológicas, e em suma a transformação de uma consciência durante uma noite. Tentei, o melhor que pude, e ao preço de um trabalho incrível, exprimir essa modulação de uma vida (CAMPOS, 1987: 28).

Essa descrição de eventos mentais numa linguagem altamente elaborada, com uma vagueza e imprecisão quase que abstratas, aproxima-se das sensações provocadas pela música ouvida em um concerto. Numa carta escrita a Albert Mockel, em 1917, Valéry declara:

Fazer um canto prolongado, sem ação, nada a não ser a incoerência interna nos confins do sono; colocar aí tanta intelectualidade quanto eu puder e a poesia possa admitir sob os seus véus; salvar a abstração próxima pela música ou resgata-la pelas visões, eis o que eu terminei por me resolver a tentar (...)Você observará também que o talhe do poema pode lembrar uma obra musical. A noção de recitativos do drama lírico (a uma só voz) me perseguiu. Eu vejo, por exemplo, um começo de ato nestes versos: 'Mysterieuse Moi, pourtant tu vus encore'. Confesso que Gluck e Wagner foram meus modelos secretos. (CAMPOS, 1987. p. 29-30)

Os paralelos com o teatro musicado, e em especial com a “obra de arte total” wagneriana são evidentes: o uso da alegoria como base da narrativa; a sinestesia; a saturação semântica, numa luxúria estética barroquizante⁸; a dialética entre amor e morte; e a criação de efeitos psicológicos pela sonoridade, entre outros pontos de contato. São obras importantes, cheias de intensidade apaixonada e de certa eloqüência pressurizada, repletas (praticamente coaguladas) de substância musical e sutileza de composição. Suas formas densamente entrelaçadas, os inúmeros níveis de contraste, o

⁸ Vale lembrar que Haroldo de Campos considera Guimarães Rosa como “um homem barroco” (1970).

fraseado maleável e a fluidez tonal têm exercido seu fascínio sobre várias gerações de analistas musicais. Evidenciamos aqui o fato de que Gluck, um dos responsáveis pela reforma da chamada “ópera séria”, é o compositor de **Orfeu e Eurídice** (a primeira de três óperas conhecidas como as óperas da reforma, em parceria com Calzabigi). Gluck já tinha composto numerosas óperas na estética convencional de Metastasio, mas a parceria com Calzabigi, proporcionou-lhe uma oportunidade quase única para se pôr em prática uma nova concepção do teatro musical: mais sóbrio e mais dramático, e que se aproximasse da unidade da tragédia grega. **Orfeu e Euridice** é um marco da reforma operística iniciada por Gluck para limpar a ópera italiana, façanha esta somente levada a cabo pelo grande Wagner. O texto não serve para exibicionismo vocais de Bel Canto, ele tem que servir a música que sempre deverá estar em primeiro plano. Vemos aqui uma forte relação entre a música dodecafônica, o mito de Orfeu⁹ e a narrativa de Riobaldo.

A unidade mínima da orquestração valeryana, nesse poema, é o alexandrino, “mesmo tipo de verso usado por Racine”, como lembra Augusto de Campos, mas “com uma alta porcentagem de assonâncias e aliterações”, (idem, 35) além do amplo uso de rimas internas, trocas vocálicas e consonantais e da metáfora elíptica, por fusão (...), figuras de linguagem — elipses, aposições, inversões, hipálages, que tendem a afastar o verso, ainda que forçado à estrutura discursiva, das categorias da logicidade, induzindo o pensamento a se organizar por justaposição e coordenação (idem, 39).

⁹Aqui se faz pertinente uma comparação com o mito de Orfeu, que tangia tanto a lira quanto a cítara, encantando até o mundo dos mortos, a ponto de conquistar a complacência de Plutão e Perséfone, que lhe concedeu retornar à luz com o seu resgate: Eurídice. O imaginário popular relacionava Orfeu ao adjetivo grego ‘orpnós’, obscuro, ou ao substantivo ‘órphne’, obscuridade, pelo fato de ele ter descido ao Inferno, isto é, ao Hades. Uma descida ao Hades era a proeza mais desafiadora de um ciclo mítico heróico. Ora, Orfeu desceu ao Hades, mas não conseguiu o que desejava porque Plutão e Perséfone lhe haviam dito para não olhar para trás. Pelo fato de Orfeu se arriscar a olhar o que não é permitido aos olhos da condição humana, ele perdeu a sua harmonia, palavra grega que se significa “junção das partes”. A sua realização de ciclo mítico se interrompeu. No dizer de Junito Brandão, (*a segunda parte do símbolo se fora*). (BRANDÃO, 1987, 147) O que passou a simbolizar a insuficiência de força espiritual, já que não soube escolher entre uma meta sublime e outra banal. O poeta e cantor nem tangerá mais a sua cítara e nem poderá mais cantar. Em **Grande Sertão: Veredas**, Riobaldo, ao narrar musicalmente suas desventuras e seu amor por Diadorim para um interlocutor, não estaria agindo como Orfeu, na tentativa de “encantar” o leitor e, dessa forma, presentificar sua Eurídice (Diadorim) por meio do texto?

A música poética de Valéry, ao dissolver as noções de tempo e espaço no ambiente atemporal do mito e substituir o pensamento lógico-linear por uma sucessão de movimentos psicológicos em imagens cifradas, realiza uma operação radical na linguagem, que “já não remete ao referente e à sucessão diacrônica que lhe emprestavam segurança”, (LIMA, 2003, p. 195), materializando o ideal de uma poesia pura, definida por Valéry não como “pureza moral”, mas como “uma idéia essencialmente analítica” (BARBOSA, 2003, p. 264) e como “linguagem dentro da linguagem” (VALÉRY, 1991, p. 208). Em seu conhecido ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, incluído nas **Variedades**, o autor francês compara a prosa ao caminhar e a poesia à dança: enquanto na primeira haveria um “objeto preciso” e uma “finalidade”, na segunda, o sentido do movimento é o próprio movimento (idem, p. 212). Estudando as formulações valeryanas, João Alexandre Barbosa define a poesia pura como “uma espécie de materialismo lingüístico fundado na experiência com os deslocamentos incessantes entre som e sentido, limites e possibilidades da atividade poética” (BARBOSA, 2003, p. 265). O poeta, dessa forma, desloca a história, a verdade, o cotidiano, enfim, o sentido assimilável do poema, em favor da alquimia verbal.

Em sua obra, **O que é Comunicação Poética**, Décio Pignatari remonta o significado da palavra “poeta” como “aquele que faz linguagem”, que trabalha não *com* o signo verbal, mas trabalha o signo verbal. Afinal, como já dizia Mallarmé, “poesia se faz com palavras”. Pignatari afirma:

Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa — quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura. É o signo da poesia. (2005, p. 11)

Ainda segundo o autor, o ritmo pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio; o contra-acento é a pausa. Trata-se de um

silêncio *ativo*, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia. Os ritmos formam sistemas e é possível aproveitá-los, rejeitá-los, ou tentar criar outros sistemas. Por ser uma figura, um ícone, o ritmo não pode ser inteiramente explicado afinal, pois o significado das palavras interfere no próprio ritmo. Constrói-se assim um método cujo território sustenta-se mais no ritmo e na dimensão desse ritmo, do que na marcação de suas fronteiras. Lembrando Deleuze: “A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo”. (DELEUZE, 2007, p. 122)

Assim, o ato de ler em voz alta ou silenciosamente, circulando na tríade que envolve o leitor, a leitura e o ato de ler, é o que torna possível a “degustação” da obra de Rosa que, com o dom de musicar a obra literária na medida em que o ritmo da leitura traz inevitáveis sugestões melódicas e harmônicas; e o de aproximar-se da sonoridade de cada palavra, permite ao leitor uma experiência multisensorial.

CAPÍTULO II: “TUDO É MUITO CANTÁVEL” – A Crítica e a Música em Guimarães Rosa

"Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se porém, vibrando com insólitos harmônicos, no êle falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma".

João Guimarães Rosa, Tutaméia, Lá, nas campinas

Este capítulo pretende avaliar o que a crítica declara sobre o aspecto musical da obra roseana, e o que o próprio autor declara sobre a música em seu projeto autoral, demonstrando, assim, a inscrição e os efeitos significativos da música como linguagem de base de **Grande Sertão: Veredas**.

Grande Sertão: Veredas foi publicado em maio de 1956. Como toda poesia, a vontade de ler em voz alta é grande. A preocupação de Rosa com a oralidade é enorme, embora o uso de alguns sinais gráficos, com destaque para os dois pontos, possa às vezes não transparecer tal cuidado.

A narrativa toda é uma fala, as reminiscências de Riobaldo são contadas por ele como uma série de causos a um interlocutor não identificado. Ele conta como pertenceu a bandos de jagunços e chegou a ser chefe, conhecido pelos outros como “Lagarta de Fogo” por sua pontaria certeira. Aí conhecemos personagens como Zé Bebelo, que o apadrinha; Hermógenes, que encarna o diabo; e Joca Ramiro, homem “de três alturas”. E ouvimos sua história com Reinaldo, filho de Ramiro, que deseja vingar o pai. Naquele mundo em que os homens se dividem entre ser jagunços e padres, e em que é preciso ter “dura nuca e mão quadrada” para sobreviver, Riobaldo narra sua atração por Reinaldo, sem saber que na verdade se trata de uma moça, Diadorim, e sua insegurança sobre a existência do diabo. Este é o núcleo dramático da história.

Encontra-se aí um paralelo com o formato das óperas do século XVI, quando, durante a renascença italiana, os madrigais, cuja intenção era a de unir música e drama para adaptá-los aos moldes das estruturas trágicas propostas por Aristóteles, numa conjunção perfeita entre música e texto, representavam os sentidos das palavras com notas ou frases musicais. Assim, se o cantor/ator pretendia expressar risos, a música acompanhava sua ação com notas rápidas, referindo-se a uma gargalhada, ou se a intenção era passar êxtase com suspiros de prazer, buscava-se o recurso de recair de uma nota para outra inferior, construindo efeitos de eco e contraponto. Criavam-se, dessa forma, diferentes possibilidades sonoras para exprimir os mais diversos sentimentos humanos. Os sons e a música descrevem a narrativa textual do madrigal e congregam os estilos das músicas modal medieval e renascentista e a música tonal do barroco, classicismo e romantismo. A grande ‘problemática’

deste gênero lítero-musical era unir, harmonicamente, as linguagens artísticas. Porém, grandes mestres da música e do teatro trouxeram, e ainda trazem, a harmonia entre música e drama no Madrigal, onde o pioneiro em fundir estas duas linguagens foi Cláudio Monteverdi (1567-1643), e, não por acaso, com a obra *La Favola d'Orfeo*.

Em Rosa, tudo se mistura: infinito e circunstancial, cheio e vazio, interior e exterior, Deus e diabo, erudito e popular, poesia e prosa, universal e local, cerebral e cordial, meditação e aventura. O autor parece querer a língua viva, rica, em transformação contínua, não um conjunto de regras; um processo, e um procedimento. E, ao mesmo tempo em que diz que a língua brasileira (a língua portuguesa como praticada no Brasil) lhe interessa por não ser saturada e que a quer purificar, incorpora recursos dos diversos outros idiomas que dominava. Para ele, cada idioma tem uma verdade interior, que só ele mesmo pode alcançar, e, portanto, é intraduzível. Para ajudar o idioma brasileiro a revelar sua verdade interior, sua “brasilidade” – indefinível, porém inconfundível –, Rosa pegou emprestados recursos dos outros, principalmente do alemão e do grego (palavras compostas, substantivação), para melhor uso das riquezas etimológicas de sua própria língua. É como se o português fosse maleável ao máximo.

Durante toda a narrativa de Riobaldo, Rosa se aproveita do falar cadenciado, extremamente rítmico e musical para cativar o interlocutor/leitor, e, em vários momentos, a alusão ao uso intencional desse recurso oral é ainda mais evidenciado pela importância que Riobaldo dá aos versos de um cantador, como no trecho a seguir:

Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sem razoável valor (...) Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que nem em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela. Sentimento que não espairo; pois eu mesmo nem acerto o mote disso – o que queria e o que não queria, estória sem final. O correr da vida embrulha tudo, a vida é

assim: esquentando e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. (ROSA, 1956. p.278).

Ao possibilitar que Riobaldo crie também seus versos (que para ele são importantes, a ponto de, depois de anos, ainda guardá-los na memória), Rosa deixa clara a mensagem de que a lembrança dos acontecimentos, mais do que aos afetos, está intrinsecamente ligada à performance do relato, ou seja, ao contar musicalizado.

2.1 A CRÍTICA SOBRE ROSA

A obra de Guimarães Rosa já foi analisada por críticos de todas as vertentes em paralelo com outras de vários autores, como Goethe e Joyce (de quem Rosa não gostava, por ser “cerebral” demais). Mas ao se tratar da questão da musicalidade, destacam-se três pesquisadores: a Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo, autora do livro tese **Uma Cantiga de se fechar os Olhos**; o Prof. Dr. José Miguel Wisnik, que além do trabalho com a literatura é também músico; e o Prof. Edson Penha, um dos compositores principais do grupo **Nhambuzim**, cujas composições se baseiam nas obras de Rosa.

Embora cada um analise a obra por aspectos diferentes, em comum declaram que Rosa escreveu, embora em prosa, “poemas musicais”.

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, Gabriela Frota Reinaldo propõe ao leitor, em **Uma cantiga de se fechar os olhos**, o exercício de “olhar” a obra de Rosa a partir da música, das relações entre o signo musical e a construção da memória e do esquecimento, dos mitos que se remodelam no universo sertanejo. Canções que nos textos do autor são apresentadas como elementos de anúncio, de profecia, de cura:

"Muitas escolhas do Guimarães Rosa eram escolhas sonoras. A terra dele, Cordisburgo, é uma terra de contador de histórias, de encantar, despertar curiosidade através da palavra. Escolha pelo afeto do som, que ative alguma coisa da memória, que está ligado a afetos da gente."

O interesse em estudar a literatura de Guimarães Rosa remonta à percepção de que "a música era presente em toda a obra, pois ele tinha uma preocupação muito grande com a poesia da prosa, com a poesia do dito". Trilhando o caminho da semiótica, empenhou-se em estudar o "signo icônico" ou, como ela diz, o "signo que não representa, mas que quer ser a própria coisa que está representando, que não quer ocupar o lugar do objeto e sim ser o próprio objeto". A pesquisadora diz que a presença do signo icônico revela-se na linguagem religiosa, do sagrado, e na linguagem da poesia.

A autora busca desvendar por quais caminhos se dá o encontro da música com a linguagem mítica nos textos de Rosa. "Ele fala muito de um credo poético, podemos perceber isso não só pelas leituras e interpretações da obra, mas na fala dele, nas entrevistas que ele dava". A autora exemplifica com a obra mais conhecida de Rosa:

"No **Grande Sertão: Veredas**, alguns acontecimentos marcantes são transformados em canção. São coisas que acontecem no sertão e os violeiros ficam com aquilo na cabeça, servem de mote e acabam se eternizando na memória em forma de canção. Coisas que chamam a atenção da comunidade, que eles consideram sobrenatural ou extra-mundano e aí, fazem uma canção daquilo. É mais ou menos semelhante com o que a gente tem aqui no cordel. Essas canções têm a ver com a documentação dos fatos, mas muito diferente do que a gente tem como objetividade, verdade, no sentido mais próximo do jornalístico".

E enfatiza que, em **Grande Sertão: Veredas**, o Riobaldo narra sua vida, mas não com a função de documentar nada. Nos espaços em que as memórias deixam as lacunas, fantasia-se em cima daquilo. Uma memória fantasiada, um outro narrar. E o que a palavra, em seu uso ordinário não diz, a música sugere. Em seu livro, ela assinala que a função do canto, na obra de Guimarães Rosa, parece ser a de tentar de alguma forma nomear o que não pode de outra forma ser tocado, dito, exposto.

Lembra também que a música está diretamente ligada à arte da magia, já que o “encantamento” advém da sonoridade das palavras, de uma “ordenação rítmica e secreta da língua”, da “palavra cantada, cheia de graça, de vida” (2005, p. 17). Não só a palavra atendia a uma cadência musical, mas também a música não era mais que melodia. Melodia esta que provinha do som diversificado da palavra. Os acentos formavam o canto, as quantidades formavam o compasso e falava-se tanto através dos sons e do ritmo quanto através das articulações e das vogais.

Uma Cantiga de se Fechar os Olhos é a publicação da tese de doutorado defendida por Gabriela Frota Reinaldo em 2002. Nela, temos a descrição da viagem feita pela pesquisadora ao sertão mineiro, onde passou “uns 20 dias” na tentativa de encontrar o personagem Siruiz, de **Grande sertão: veredas** (cujas canções, apresentada no livro, despertou seu interesse em analisar a música na obra de Rosa). Apesar da “desilusão” pelo descompasso enorme entre o livro (confundido por alguns com uma Bíblia, por não ter figuras) e os entrevistados, ela declara:

(...) o retorno a São Paulo foi desalentador. Nenhuma pista de Siruiz ou de seus versos. Mas o sertão se encarregou de plantar, pequenas, invisíveis, sementinhas. Os pássaros que cantam são os mesmos que são responsáveis por essa função orgânica da natureza. Encontrei não o Siruiz do livro. Mas muitos outros, no sertão. (2005, p.4)

Segundo a pesquisadora, o que torna o texto de Rosa tão musical é uma vontade do autor de ser fiel aos contadores de história que estão, não apenas em Cordisburgo ou no sertão de Minas, mas por toda parte. Cantam-se os conteúdos que não poderiam ser enunciados de outra forma senão entoada, já que a música é o elo de comunicação que liga o sobrenatural, o humano e o animalesco. Os contadores são como bardos. Usam o artifício da sereia. O que conta não é o que está dito, mas como está sendo dito. Se for permitida uma comparação incomum, podemos ver o exemplo de uma piada: dependendo de quem a conta (e como conta), a platéia pode achar a anedota hilária ou infame. Quanto aos contadores de história, eles se valem de entonações para seduzir, para cativar. A tradição oral é mnemônica, e seria ingenuidade pensar que o linguajar de Rosa é o linguajar do sertanejo, pois não é mesmo. Ele se vale

desta matriz para universalizá-la, e a música que subjaz ao texto ajuda nisso. A música é uma arte, assim como a pintura, pois é capaz de trazer à mente imagens que estão ausentes no mundo da percepção, e incita, na alma de quem a ela é submetido, à reconstrução das sensações. Ela ainda enfatiza:

Se “o sertão está em toda parte”, como compreende Guimarães Rosa no romance *Grande Sertão: Veredas*, a música se espalha igualmente em sua literatura. Qualquer leitor que se aventure a desbravar a linguagem roseana vai perceber o quanto tudo fica mais fácil se o texto for lido em voz alta¹⁰.

Para Gabriela Frota Reinaldo, muitas escolhas do Guimarães Rosa são escolhas sonoras. A terra dele, Cordisburgo, é uma terra de contadores de histórias, de encantar, despertar curiosidade através da palavra. Tomo a liberdade de citar aqui uma experiência pessoal que tive com o grupo de contadores de histórias “Miguilins”. Na minha adolescência, numa viagem com minha família pelo interior de Minas Gerais, passamos por Cordisburgo e aproveitamos para visitar a casa de Guimarães Rosa, transformada em Museu e sede do grupo “Miguilins”. Ao assistirmos sua apresentação, era notável a emoção de minha mãe, que nunca tinha lido Rosa, ao ouvir trecho do conto contado por aquele grupo de meninos. É como podemos ver, nesta fala de Santo Agostinho:

“Chego agora aos campos e às vastas zonas da memória, em que repousam os tesouros das inumeráveis imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções; em que estão também depositados todos os produtos do nosso pensamento, obtidos através da ampliação, redução ou qualquer outra alteração das percepções dos sentidos, e tudo aquilo que nos foi poupado e posto à parte ou que o esquecimento ainda não absorveu ou sepultou. Quando estou lá dentro, evoco todas as imagens que quero. Algumas apresentam-se no mesmo instante, outras fazem-se desejar por mais tempo, quase que são extraídas dos esconderijos mais secretos. Algumas precipitam-se em vagas, e enquanto procuro e desejo outras, dançam a minha frente com ar de quem diz: ‘Não somos nós por acaso?’, e afasto-as com a mão do espírito da face da recordação, até que aquela que procuro rompe da névoa e avança do segredo para o meu olhar; outras surgem dóceis, em grupos ordenados, à medida que as

¹⁰ Em entrevista concedida à Ricardo Sabiá, do **Overblog**, em 26/04/2006

procuro, as primeiras retiram-se perante as segundas e, retirando-se, vão recolocar-se onde estarão prontas a vir de novo, quando eu quiser. Tudo isso acontece quando conto qualquer coisa de memória. (Santo Agostinho, *apud* LE GOFF, 2003. p. 446)

A música ocupa um lugar central na filosofia de Schopenhauer. Em seu sistema filosófico, a vontade é a raiz metafísica do mundo e a fonte de todos os sofrimentos, pois se trata de um querer irracional e inconsciente. O real é irracional, as formas racionais da consciência não são senão ilusões. Viver é sofrer, diz ele, ao mesmo tempo em que aponta para o prazer que pode advir da contemplação artística para superação da dor. A música, ao apresentar a vontade em si mesma, permitindo a contemplação da vontade, seria um meio de dominá-la e de libertar o homem de todo sofrer.

Assim, a escolha se dá pelo afeto do som, que ativa alguma coisa da memória, que está ligado à dimensão afetiva de cada um de nós. De fato, a música, experiência primordialmente sensorial, é o único elemento que consegue proporcionar a cada leitor, uma experiência única e marcante de leitura da obra, já que a linguagem poética em Guimarães Rosa passa pela valorização da linguagem oral. Linguagem viva, onomatopaica, que desafia as formas cediças da escritura. Fluxo do calor das vísceras, sopro quente da voz, da vontade de dizer. De sentido oscilante, ao sabor do ritmo, revelador dos estados da alma.

Passemos agora ao estudo de José Miguel Soares Wisnik, professor de Teoria Literária na USP, e também um dos grandes compositores da atualidade, no contexto da música contemporânea brasileira. Com os olhos voltados para a música, uniu em seu mestrado e doutorado literatura e música, assim como fez com sua vida.

Em uma minuciosa análise, Wisnik percorre e desvenda, parada por parada, o caminho pontuado por personagens recadeiros de “O Recado do Morro”. Neste conto de Guimarães, presente no livro **Corpo de Baile**, um naturalista nórdico participa, em uma viagem de ida e volta, de uma comitiva, junto com um fazendeiro e um frei, e guiada por dois sertanejos. Partem todos de Cordisburgo (cidade natal do escritor) rumo ao rio São Francisco, percurso

feito pelo próprio Guimarães e registrado em fotos bastante conhecidas, em que ele aparece a cavalo.

“A história mergulha no mundo iletrado, da oralidade sertaneja, por uma perspectiva do super-letrado”, explica Wisnik, referindo-se ao encontro entre o personagem do estudioso dinamarquês, que quer registrar tudo o que vê, “dando nome ao que não tem nome”, aquele que é o homem dos livros e conhece os clássicos da literatura universal, com o homem do sertão mineiro e com a própria realidade geográfica.

Os personagens recadeiros que pontuam o caminho da comitiva são: Gorgulho, o ermitão, que diz ter ouvido um recado do morro dirigido ao sertanejo Pedro Osório; Catrás, irmão de Gorgulho, que conta a seu modo o que ouvira do primeiro; o menino que gosta de se comunicar, Joãozezim; Guégue, um rapaz que leva e traz recados dos fazendeiros; o fanático religioso Nominatedomine, que, por sua vez, reconta o que ouvira de Guégue e o poeta-cantador Laudelim, que faz uma canção a partir do relato.

E como se dá este encontro? Segundo a leitura feita por Wisnik, este encontro entre o oral e o escrito, presente na obra de Guimarães, se dá por meio do recado. Wisnik lembra ainda o fato de a palavra “recado” não possuir uma tradução que dê conta do sentido que tem para o português falado no Brasil. Assim como não há a mesma idéia contida nos possíveis sinônimos: “mensagem” e “comunicado”.

O professor pontua as características dos personagens que vão surgindo neste trajeto, assim como a relação entre os significados cifrados dos nomes dos lugares, com a peculiaridade do ocorrido em cada encontro. “É a viagem de um recado que vai se transformando até ganhar sentido”, disse Wisnik. Neste caminho, a paisagem retratada também é decisiva. “O rio se comunica por recados”, interpretou o professor, lembrando que rios em Minas passam tanto pela face visível das montanhas, como pela face invisível das grutas.

Wisnik destaca também o fato de que o recado só é plenamente compreendido, quando em forma de canção, e mais, quando Pedro Osório se entusiasma por ela a ponto de cantar junto. Assim, Rosa demonstra sua crença

no poder que a arte (música) tem de tocar e, por que não dizer, mudar o destino das pessoas.

A ambivalência entre o oral e o escrito não é a única na obra de Guimarães. O tal recado do morro, por exemplo, fala tanto de festa como de morte, e remete, segundo a leitura de Wisnik, ao enigma da própria formação do Brasil, em que público e privado se confundem, ao “homem cordial”, para quem a regra que vigora é a da vingança e da aliança, em que arcaico e moderno não se excluem.

“O Brasil é uma droga no duplo sentido do termo e Guimarães nos transmite o recado de uma alquimia desse Brasil que é veneno e remédio”. Afinal, “O Brasil nunca se entende por isto ou aquilo, mas por isto e aquilo”. conclui Wisnik. Nesse sentido, podemos afirmar que, embora sendo músico, a análise de Wisnik envereda por um lado mais social do conto.

É também notável a escolha nada casual dos nomes das personagens em favor da relação entre este e a característica/função dela, e do efeito sonoro que este produz no texto, tal como a personagem *Laudelin*, que é violeiro, e que, em dado momento do conto, um pouco antes de apresentar em público a balada que narra o destino da personagem principal, é requisitado por *Seo Alquiste*, num chamado bêbado e repetitivo, que nos remete à sonoridade de uma espécie de dedilhado num violão ou viola, ou mesmo a campanha citada no texto, como notamos em:

“Seo Alquiste esvaziava de contínuo sua cerveja, e zás na caderneta, escrevendo, escrevendo, escrevendo. – **Laudlim...** – dizia ele batidas vezes: - **Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’im** – falava **Laudelin** assim, quiçá nos sentimentos dele fazia coisa que se estivesse tremeluzindo campanha.”(ROSA, 1984. p.66)

Dentre toda a simbologia presente no conto, uma das mais latentes que podemos observar é a importância óbvia do número sete. O conto retrata o desdobramento de uma história, contada e recontada **sete vezes**. Pedro Orósio faz uma viagem pelo sertão e alguns de seus companheiros preparam uma cilada para matá-lo. Ele só escapa porque o morro lhe manda uma mensagem construída ao longo de uma semana (de **sete etapas**). Durante a viagem, percorreu as fazendas de Apolinário, Nhá Selena, Marciano, Nhô Hermes, Jove, Dona Vininha e Juca Saturnino. Em companhia dos Vaqueiros

Helio Dias Nemes, João Lualino, Martinho, Zé Azogue, Jovelino, Veneriano e Ivo Crônico. Assim enfileirados, dá a perceber o que no texto vem diluído: a alusão aos **sete dias da semana** (tais como são nomeados em outras línguas) e aos deuses aos quais são dedicados: Apolo / Sol; Selene / Lua; Marte, Mercúrio / Hermes; Júpiter, Vênus, Saturno / Cronos.

Ora, desde o contexto bíblico, o número sete é sinônimo do número da perfeição, o número representativo do “Filho do Homem”, como vemos na primeira multiplicação dos pães (Mt 14, 13-21) quando de cinco pães e dois peixes, Cristo chega a alimentar cerca de cinco mil homens sem contar mulheres e crianças, tendo sobrado ainda doze cestos. Por uma interpretação teológica, sabemos que o número cinco representa o Pentateuco (os cinco primeiros livros da Bíblia, que formam as leis judaicas), enquanto que o número dois é representativo dos profetas (maior e menor) que anunciaram que “[...] o Messias viria como o alimento que vem do mar [...]” (tanto que o símbolo dos primeiros cristãos não era a cruz, mas sim, o peixe). Assim, da soma (5+2), temos o número sete, que é o da completude¹¹. Não por acaso, é possível notar a intertextualidade entre o Messias (que é profeta, sacerdote e Rei) e Pedro Osório (que no canto de Laudelin personifica o “Rei-Menino”), já que ambos são vítimas de traição, mas têm seu desfecho modificado pela intervenção divina (para um, a Ressurreição; para o outro, o Recado).

Já o nome das personagens nos permite uma análise muito rica, como já pudemos perceber na relação entre o nome dos donos das sete fazendas que aparecem no trajeto do recado e os planetas e dias da semana (ver acima). Com a ajuda da obra **O Recado do Nome**, de Ana Maria Machado, vemos que o próprio destinatário do recado traz no próprio nome a marca de seu vínculo com a potência telúrica. Pedro Osório, também chamado de Pedrão Chãbergo, significa “pedra” enquanto Pedro, mas também “filho da montanha”, que em grego se diz Osório. Além disso, Pedrão designa “a grande pedra ou montanha”, e Chã quer dizer “solo térreo”. A disseminação do sentido pedroso e montanhoso do nome do destinatário do recado do morro culmina no epíteto

¹¹ Dos sermões do Pe. João Baptista Mezzalira Filho, sobre a passagem da Multiplicação dos Pães, no evangelho segundo São Mateus.

Chãbergo, que contém o denominativo alemão *Berg* que se traduz em vernáculo por monte, montanha.

Se analisarmos o nome de cada mensageiro do recado, vemos que essa cadeia verbal que modifica e amplia a mensagem tem todo um sentido que remonta a uma mística bíblica e mitológica. Por exemplo, o primeiro portador da mensagem, o velho Malaquias. Seu nome significa “o mensageiro de Deus” e nos remete ao profeta bíblico. A personagem é conhecida também como “Gorgulho”, que também aplicado à pedrinha, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósitos sedimentares, aparentando-o ao relevo e capacitando-o a ouvir o recado da grande pedra que é Morro da Garça, mesmo que ainda em enigma, como notamos em:

“ –Que que disse? Del-rei, lo, demo! Má-hora, esse Morro ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois olhe que, vir gritar recado assim que ninguém não pediu: é de tremer as peles...” (ROSA, 1984, p. 48)

Já o segundo portador da mensagem é Catraz, também chamado de Qualhacôco. De acordo com Ana Maria Machado, o apelido Qualhacôco e o nome Catraz se apresentam motivados porque designam aquele “que transmite a mensagem ao efetuar em sua mente (popularmente, côco) uma nova aglomeração de partículas dispersas (qualha) do recado” e o “que *cá traz* a morte e o recado”.

Ainda pensando nas intertextualidades presentes no conto, é quase que impossível não relacionar o Morro da Garça, pirâmide-esfinge de pedra que revela uma mensagem cifrada, à esfinge que se posta às portas de Tebas, no mito de Édipo, que lança o desafio ao herói: “decifra-me ou devoro-te”. Ora, se Pedro não decifrasse a tempo o recado, não seria devorado, mas do mesmo modo, pagaria com a vida.

Não por acaso, Laudelin, em sua canção, menciona a “bandeira do Divino”. A tradição nos remete à festa dos devotos do Divino, quando o povo ia, de fazenda em fazenda, à cavalo, bandeira vermelha hasteada, festejar a descida do Espírito Santo. No ritual, havia muita festa, comida e música, e o portador da bandeira era recebido como um rei. Relatos contam como as famílias aguardavam com entusiasmo sua chegada, como o acolhiam e falam do costume de passar a bandeira na cabeça das crianças para “iluminar suas mentes”. Para um melhor retrato, temos a música de Ivan Lins, que nos traz:

Bandeira do Divino

*Os devotos do Divino vão abrir sua morada
Pra bandeira do menino ser bem-vinda, ser louvada.
Deus nos salve esse devoto pela esmola em vosso nome
Dando água a quem tem sede, dando pão a quem tem fome.
A bandeira acredita que a semente seja tanta
Que essa mesa seja farta, que essa casa seja santa.
Que o perdão seja sagrado, que a fé seja infinita.
Que o homem seja livre, que a justiça sobreviva.
Assim como os três reis magos que seguiram a estrela guia
A bandeira segue em frente atrás de melhores dias
No estandarte vai escrito que ele voltará de novo
E o rei será bendito, ele nascerá do povo.*

Para finalizar esta parte, se pensarmos o conto como uma canção (como o próprio autor nos propõe), temos uma introdução (onde o narrador, no parágrafo inicial, já nos relata quase que um resumo do que trata o conto, montando como que um acorde perfeito, seguido de uma caracterização dos personagens e da região que passará a história, dedilhando uma seqüência harmônica), sete estrofes (onde cada uma é representada por uma fazenda, e o que acontece em cada fazenda tem a ver com cada deus dominante [beleza, festa, guerra, comércio / mensagem, poder e fartura, amor, tempo] – ver a comparação dos nomes acima) e sete refrões (representados pela repetição do recado), além de um final apoteótico, arpejado de “estrela em estrela”.

Assim, é natural que nesse conto-canção a narrativa, com suas funções, siga numa seqüência melódica, para que, ao fim, Pedro possa “voltar aos seus Gerais”.

Em julho de 2009, aconteceu o Festival de Artes de Itu. Nessa ocasião, houve uma apresentação do grupo **Nhambuzins**, durante a qual, o Prof. Edson Penha concedeu-nos essa entrevista. O pesquisador Edson Penha é integrante e compositor do grupo paulista **Nhambuzins**, que surgiu na cidade de São Paulo em junho de 2002. Embora de origem urbana, o olhar do grupo se volta para a cultura popular brasileira – sem, no entanto, deixar de propor uma nova sonoridade. Misturando grande variedade de influências e somando instrumentos regionais, como a viola e o berrante, ao piano e ao baixo, o grupo presta-se à dupla missão de preservar a herança cultural do povo brasileiro e, ao mesmo tempo, inseri-lo num contexto contemporâneo.

A idéia de fazer música com as obras do Guimarães Rosa surgiu do próprio Edson, diante das limitações no trabalho que desenvolvia nas escolas em que dava aula, por não haver material didático musicado para ilustrar os conteúdos. No começo, o projeto chamava-se “Paisagem Cantada”, pois Penha acreditava na ponte entre literatura, música e geografia. Para ele, “confirmaria uma transdisciplinalidade”.

Nas composições, houve a tentativa de vincular o universo literário roseano às características físicas do cerrado. E completa:

Eu pensava assim: depois é só elaborar trabalhos práticos a partir das informações das referências geográficas, literárias e sensitivas (vindas do conjunto: melodia, harmonias e vozes). Guimarães, que estávamos lendo na época, caiu como luva. Afinal, ele é geografia, é literatura, é sentimento, é tudo ao mesmo tempo.

Sobre qual seria o critério para fazer os recortes do que iria ser musicado nas obras, o compositor explica que não há um critério pré-estabelecido. É pura abstração empírica, e parte de como tal trecho ou personagem o tocou. Tudo se desenha como um filme a ser musicado. Basta abstrair do trecho, sua cor, sua forma, profundidade, o cheiro e o som e, pronto, vira melodia e harmonia. Vira música. O segundo passo é trabalhar a música em si; depois, parte-se para a pesquisa de ritmos e, quando o arranjo é finalizado, volta-se à leitura e tenta-se resgatar todas as sensações possíveis para elaborar a interpretação.

Para Edson, transformar a prosa roseana em versos do Nhambuzim foi um exercício prazeroso, mas que exigiu muita atenção e cuidado. Foram muitas as armadilhas para se evitar. Houve muita autocrítica e censura, afinal, lidar com o universo roseano não é nada confortável, tem grande profundidade, permite várias interpretações e é muito coeso. É como montar um quebra-cabeça, exige concentração, testar peças, dezenas de releituras, paciência, trato com as palavras e grande carinho. Foi uma tarefa inebriante, que, em suas palavras, “valeu cada fio de cabelo branco que ganhei”. Podemos ver uma amostra desse trabalho na letra da música *Nonada de Mim*, uma das canções inspiradas em **Grande Sertão Veredas**:

Nonada de mim

Sabe, senhor
 É a minha verdade, senhor
 Fim que foi meu amor
 Toleima, senhor
 Sabe, senhor
 O amor faz trapaça, senhor
 Nos embebeda em desgraça
 Nonada de mim
 No calor dos olhos verdes
 Fique certo que o amor
 Foi perdido no fogo
 Da terra, senhor
 No calor dos olhos verdes
 O silêncio tem cor
 Queima o desejo
 Meu medo, senhor
 Diadorim, que passou por mim
 Que meus dedos não tocou, não tocou
 Diadorim, que passou por mim
 E que em minha alma a incerteza queimou
 Sabe, senhor...
 Diadorim que passou o amor
 Que meus dedos não tocou, não tocou
 Diadorim que passou o amor
 No sertão: veredas da minha dor

Penha afirma que a relação entre a leitura e a escolha da melodia e do ritmo das composições se processa como num filme. Um filme que necessita de trilha sonora. Mas uma trilha sonora que exprima uma visão pessoal, um sentimento próprio, ou seja, algo para onde as abstrações do compositor o levem. Se o trecho fala de morte, ou de luta, ou de amor, a tendência é que a letra contenha essas abstrações pessoais. Melodia e harmonia precisam acompanhar a letra e o sentimento predominante da cena. A obra precisa estar coerente com a passagem literária trabalhada, pois a música nada mais é que uma “contação cantada”. Na maioria das vezes, melodia e harmonia já carregam uma estrutura rítmica que interessa (uma catira, uma congada, uma toada), mas será na orquestração, feita de forma coletiva, a partir de pesquisas, e sob orientação de Xavier Bartaburu (pianista do grupo), é que irá se estabelecer o arranjo mais adequado.

Embora Edson declare que o **Nhambuzim** não é um grupo que só faz músicas sobre a obra de Guimarães Rosa, ele afirma que Rosa foi decisivo

para a concepção musical do grupo, já que, para ele, o que Guimarães faz é “cantar histórias”.

A leitura de sua obra foi na verdade a chave para o grupo descobrir o que realmente quer fazer, que é manter sempre os pés na cidade e as vistas no sertão, tal como fez o escritor, afinal, essa é a grande prova de que Guimarães Rosa não é regional, mas universal.

Os textos de Guimarães Rosa, com seus fluxos e refluxos de palavras, e também neologismos recriando os sons perdidos do sertão mineiro, têm sonoridade própria, e quase que alçam vôo como notas musicais. Torna-se possível, dessa forma, ouvir o livro e lê-lo como música, desfazendo a fronteira entre os gêneros.

2.2 O ROSA SOBRE ROSA

Guimarães Rosa foi um autor que dizia não ser um romancista, mas um autor de contos, de histórias morais, de aventuras com implicações metafísicas. Mesmo **Grande Sertão**, afirmava, é um conto, ou uma fusão deles. Com isso, estava querendo dizer que não era um ficcionista preocupado em descrever costumes e cotidianos, ao que é contingente, efêmero, superficial.

Na obra, o autor se vale da personagem Siruiz para evidenciar a música como ponto de partida para falar do que inquieta o narrador. A partir dos versos do “cantador de histórias”, Riobaldo se sente impulsionado a também “cantar” suas inquietações. Como se nota no trecho:

Mas, no justo momento, eu me lembrei em madrugada daquele nome: de Siruiz. Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual. Mas o Garanço já tinha respondido. – “Eh, eh, ô...O Siruiz já morreu. Morreu morto no tiroteio...” (...) Nem eu quis indagar o mais, certo estava de que ele Garanço não sabia nada do que tivesse valor. Mas eu guardava triste de cor

a canção recantada. E Siruiz tinha morrido. (ROSA, 1956, p. 152)

A música, dessa forma, tem o poder de ecoar no ouvinte o que “já está dentro de seu coração”. Riobaldo, sendo consciente desse poder, ao explorar a musicalidade em sua narrativa, sabe que cativará ainda mais o interlocutor/leitor com seu relato. Também Rosa costumava refletir e dialogar muito sobre seu projeto autoral e suas aspirações como escritor, de forma que em suas correspondências, assim como na célebre entrevista com o alemão Günter Lorenz, é possível descobrir como ele pensava a língua, a literatura, a crítica e, por fim, sua arte, e perceber que a utilização de uma linguagem musicada não é, de modo algum, acidental.

O diálogo entre Guimarães Rosa e Günter Lorenz, foi realizado durante o “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, na cidade de Gênova, em janeiro de 1965. A partir dessa entrevista, foi possível compreender melhor o ideal artístico de Rosa, que afirma:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer (1965).

As confissões de Rosa a Lorenz evidenciam como o escritor pensava (e sentia) a tensão dinâmica que rege a musicalidade das palavras. O que quer dizer essa musicalidade? Todos os seus significados, apresentados pelo Dicionário Houaiss – “caráter, qualidade ou estado do que é musical”; “talento ou sensibilidade para criar ou executar música”; “sensibilidade para apreciar música; conhecimento musical”; “expressão do talento musical de alguém”; e “cadência harmoniosa; ritmo” (Houaiss, 2001) – se mostram oportunos para motivar uma leitura original da obra de Guimarães Rosa.

Nessa mesma entrevista, Rosa declara que segue o método de utilizar cada palavra “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”. Para ele, a linguagem e a vida são uma única coisa, e o idioma é a única porta para o infinito. Assim, é como se Guimarães Rosa e a língua fossem “um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”.

Ao ser questionado sobre sua relação com a literatura alemã, Rosa nos dá mais uma pista da importância que vê na música, pois entre Thomas Mann, Kafka e Freud, ele cita “a musicalidade de pensamento de Rilke”. É pertinente observar que Rosa não fala da “musicalidade das palavras”, mas sim de “pensamento”. Rosa afirma, ainda, que existem elementos da língua que não podem ser captados pela razão. Dessa forma, esses “vazios” que a razão não capta, seriam sentidos através da sonoridade, da musicalidade da língua. “Um zumbido, uma protomúsica, música santa, que toma conta do corpo, que se estende até o espírito e *espírita*” (REINALDO, 2002, p.5).

Guimarães Rosa possui uma extensa correspondência com seus tradutores, atualmente reunidas e organizadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, no arquivo **Guimarães Rosa**. Tomamos aqui, algumas citações mais pertinentes, retiradas principalmente das correspondências com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, o tradutor italiano Edoardo Bizarrini e com a tradutora de suas obras para o inglês Harriet de Onís.

Nelas, evidencia-se a importância do som e da música em toda a sua obra, No conto **O Recado do Morro**, por exemplo, percebemos essa linguagem verbo-musical, onde palavra e música são parte da mesma substância. Essa relação é potencializada na medida em que o próprio autor concebe o conto como gênese e desenvolvimento de uma canção, como declara na correspondência com seu tradutor italiano:

O Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA, que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (...) E a canção, o ‘recado’, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Osório – que sempre, de todas às vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma pela canção e canta-a.(1981)

Não podemos deixar de citar também que o autor, na correspondência com seu tradutor alemão, pede muito cuidado nas traduções dos parágrafos iniciais de suas obras, porque, “tendo a importância das frases que iniciam novelas, como numa composição musical, tem de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus sub-tons”(1967). As aliterações ou assonâncias, garante ele ao tradutor, servem para suportar, para garantir, uma música subjacente ao sentido manifesto.

Ao lermos a obra **Grande Sertão: Veredas**, torna-se clara a preocupação que o autor tem ao recriar a fala sertaneja, priorizando as marcas de oralidade não apenas como um estilo “transgressor” de escrita, mas respeitando a musicalidade natural do sertanejo, de forma a evidenciar melhor a importância da performance no texto roseano.

Ora, o próprio Rosa, em carta à tradutora para o inglês, Harriet de Onís, discorre sobre a musicalidade como recurso metaficcional e performativo, quando escreve:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio - como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa - isto é, de vida (...) Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (1959).

Guimarães Rosa, em outra de suas correspondências, fala sobre a necessidade de atender ao ritmo e à música, já que escreve livros em forma de “poemas musicais”, e considera que não vê o tradutor como um simples transportador de palavras, mas como um cooperador, em co-pensamento. E completa:

Mas o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos bons hábitos. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer

tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música “subjacente” ao sentido – valem para maior expressividade. (1981)

E quando Rosa trata de definir o que é o homem do sertão, cita muitos exemplos: Goethe, Dostoievski, Tolstoi, Balzac e Flaubert “nasceram no sertão”. E por quê? Porque conhecem os vazios da alma, os descampados do mundo, e são, no fundo, solitários. “O sertão é o terreno da eternidade, da solidão”, diz ele. “O sertão é dentro da gente.” Em outra passagem: “Este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, o modelo de meu universo.” É no sertão que se depara abertamente com os paradoxos desse universo, com seus mistérios traduzidos em realidade. E isso se manifesta no uso da língua: “O idioma é a única porta para o infinito”; “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito”; “Tudo é a ponta de um mistério”; “Ah, a dualidade das palavras!”. A própria existência da palavra – signo e coisa ao mesmo tempo – é paradoxal. E por isso cada uma delas, como recomendava nas cartas a seus tradutores Curt Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri, deve trazer “algo de meditação ou aventura”.

É como diz Octávio Paz:

O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta idéia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade. (1984, p.85)

Tal como no homem do sertão, ação e especulação se mesclam, se confundem, se enriquecem mutuamente.

CAPÍTULO III: “AQUILO PARECIA UMA MÚSICA TOCANDO” – Uma prosa poética musical

"E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos de uma vez de dó de Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele os mais de detrás quase corriam, ninguém deixasse de cantar".

Guimarães Rosa, Primeiras Estórias, Sorôco, sua mãe, sua filha.

Em **Grande Sertão Veredas**, a narrativa de Riobaldo, como já citamos, não segue um fluxo linear, racional, mas segue a lógica do desejo. Como ele mesmo nos elucida: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (ROSA, 1986, p.82). Ora, nem por isso é possível afirmar que o fluxo narrativo é desconexo, da mesma forma que não se pode dizer que a música dodecafônica seja desprovida de tom. Esse capítulo se propõe a demonstrar como o discurso de Riobaldo se mantém em consonância com a estrutura narrativa da ópera.

Mas qual é a estrutura da ópera? Consiste de uma introdução, a abertura (peça instrumental, sem função dramática) lenta e majestosa (abertura francesa), ou rápida (abertura italiana); seguida por um movimento rápido, o recitativo (seção em que predomina a palavra, pois nele se desenvolve ou se explica a ação), contrastando em velocidade e caráter com o movimento anterior e desfecho lento, uma repetição da primeira seção. É marcada pela divisão de cada parte em árias, duetos, coros, intermezzos (divisões bem delineadas) e a ação preenchida com a alternância entre música e diálogo (recitativo).

Riobaldo começa sua narrativa com a palavra “nonada”, e segue contando uma série de “causos” acontecidos com pessoas conhecidas, aos quais ele mistura seus aforismos, definições do sertão e indagações a respeito da existência ou não do diabo.

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade (...) pão ou pães, é questão de opiniões...O sertão está em toda parte (...) Viver é negócio muito perigoso...(...) Que o que gasta, vai gastando o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus junto. Vi muitas nuvens. (ROSA, 1986)

Temos nessas páginas iniciais da obra, como que uma introdução, lenta, que deixa clara a sua intenção de seduzir o ouvinte e o leitor para a epopéia que se inicia. Temos já os elementos que permearão o romance, e os tons que

esses elementos possuirão na trama: a notação grave e marcada do mal, o tom suave e *allegro* da natureza, a marcha rápida ao falar dos jagunços, etc¹².

Para compor a partitura dessa obra, inicialmente, buscaremos a ajuda do antropólogo Lévi-Strauss, que afirma que o mito e a música têm origem na linguagem, embora a música acentue a dimensão da sonoridade e o mito acentue a dimensão do significado. As duas dimensões — som e significado — encontram-se profundamente presentes na linguagem. Ele diz ainda que não é possível entender um mito com uma leitura puramente linear. Um mito não pode ser lido linha por linha, da esquerda para a direita, começando no início da página e terminando no fim dela. Um mito, para ser entendido, requer um procedimento de leitura diverso daquele que normalmente adotamos com outros textos literários que passam sob nossos olhos. Um mito deverá ser lido como uma partitura musical.

E como se deve proceder a sua leitura? As notas, pausas, cifras e outros sinais musicais encontram-se dispostos na pauta bem diante de nós. Como estes padrões visuais vão se transformar em música? Como vamos ler a partitura? A partitura musical, tal como o mito, permite a leitura "comum", "normal", linha após linha, da esquerda para a direita. Num movimento temporal que tem uma seqüência de princípio, meio e fim. Esta dimensão de leitura pode ser chamada de diacrônica. Mas a partitura, para se transformar em música com valor estético, requer uma leitura sincrônica. Esta, a sincrônica, é a outra dimensão de leitura que partituras musicais e mitos exigem para se dar a conhecer.

A dimensão sincrônica de leitura vai nos dar o significado de uma peça musical na pauta como um todo. Ela pode começar por um tema. Em seguida, apresentar variações, mudanças de tonalidades, inversões, retomadas do tema, repetições, solos etc. Os "movimentos" na música estão sempre fortemente relacionados uns com os outros. Só captaremos isso se apreendermos uma obra musical como totalidade. Se olharmos, por exemplo, para uma partitura sinfônica considerando apenas a voz do contrabaixo, isoladamente, teremos dificuldade em compreender a sinfonia como um todo.

¹² Vale lembrar que, como já citamos, o autor, na correspondência com seu tradutor alemão, pede muito cuidado nas traduções dos parágrafos iniciais de suas obras, porque, “tendo a importância das frases que iniciam novelas, como numa composição musical, tem de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus sub-tons”(1967).

O mesmo vale para o violino, os instrumentos de sopro, a percussão etc. Eles só darão o sentido completo de uma determinada obra se soarem como um conjunto integrado e articulado de notas. Conjunto este que deverá soar num dado momento em íntima relação com todas as partes da sinfonia. Esta dimensão sincrônica se constitui no princípio musical denominado harmonia. Nas próprias palavras de Lévi-Strauss:

Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante. Ou seja, não só temos de ler da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo. Temos de perceber que cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado. (1978, p.66)

Lévi-Strauss ilustra essas dimensões, diacrônica e sincrônica, tentando organizar uma série de números, por exemplo, do número um ao número oito. Essa organização pode ser feita diacronicamente (do menor para o maior, linha após linha, da esquerda para a direita) ou sincronicamente (agrupando todos os números iguais em colunas para que eles soem como conjunto, num "arranjo" que respeite os movimentos).

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

O quadro acima, lido sincronicamente, é que nos permite detectar uma partitura. Os números da esquerda para a direita, linha após linha, indicam a ordem diacrônica tal como lemos normalmente. Os números que se repetem nas colunas nos dão a dimensão sincrônica, que tem um significado complementar à diacrônica. Na sincronia, temos todas as relações das colunas no sentido de suas repetições. Nela, agrupam-se elementos semelhantes uns aos outros (todos os números 1, todos os números 2 etc.), e, para conhecê-la,

temos que olhar a totalidade do quadro. É assim que um maestro olha a partitura da orquestra, ou um arranjador prepara a música para ser tocada por um conjunto. Para Lévi-Strauss, música e mitos são compreendidos segundo a percepção desta dupla dimensão.

Seria possível então aplicar o mesmo princípio à obra **Grande Sertão: Veredas**? Considerando a estrutura da narrativa de Riobaldo, num primeiro momento, somos compelidos a afirmar que a dimensão diacrônica não se aplica ao fluxo dessa narrativa. Por outro lado, a leitura sincrônica é viável, já que encontramos na fala da personagem “blocos temáticos” parataticamente articulados. O próprio Riobaldo nos diz:

Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso; *quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa*. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto. (ROSA, 1986, p. 171)

Assim, Quelemém não quer ouvir a estória numa seqüência cronológica, mas de forma a poder entender “a sobre-coisa”, a relação sincrônica dos fatos. Dessa forma, podemos separar a narrativa de Riobaldo em três temas, com suas variações. O primeiro tema é composto pelos fatos relacionados ao mal e à maldade humana (ver quadro 1), no qual encontramos quatro sub-temas: os causos alheios (I), acontecimentos relacionados à jagunçagem (II), a guerra entre os jagunços (III) e a (não)existência do diabo (IV). É interessante notar que o relato dos fatos deste bloco de **Grande Sertão: Veredas** está concentrado nas colunas II e III, enquanto que a coluna I parece querer justificar a coluna IV.

Visualizar os momentos narrados por Riobaldo dessa forma nos permite também afirmar que as três primeiras colunas fundamentam a quarta, tema central do bloco. Ora, se nos causos, Riobaldo questiona a influência do diabo nas ações humanas e fundamenta a inclinação do homem para o mal, as atitudes dos jagunços (traições, assassinatos, vinganças, canibalismo), que os levam à guerra uns contra os outros, também servem para evidenciar como a maldade humana pode aproximar os homens do Maligno.

Quadro 1

I causos alheios	II jagunçagem	III guerras	IV diabo
1– “Nonada”: extermínio do carneiro (“era o demo”)	1 – os chefes: Medeiro Vaz, Seu Joãozinho Bem-Bem, Joça Ramiro, Zé Bebelo, Sô Candelário, Titão Passos, Antônio Dó, Andalécio, Ricardão, Hermógenes, Urutu-Branco	1 – conversão de Joe Cazuzo durante o tiroteio com Coronel Adalvino	1 – “Rincha-Mãe, Sangue d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treziciano, o Azinhavre...o Hermógenes...”(p. 3): nomear, discutir a existência (“o diabo na rua, no meio do redemunho”)
2– Aristides, Jisé Simplício, Moço de Fora, o exorcismo, o Aleixo, Pedro Pindó,	2 – canibalismo, fuga dos soldados do governo	2 – planos para a primeira travessia do Liso do Suçuarão (sugestão de Diadorim)	
Jazevedão, Zé-Zim, a Moça do Barreiro-Novo, o casamento entre primos, o Vupes, o Rudugério de Freitas, Davidão e Faustino	3 – Morte de Medeiro Vaz: Riobaldo não aceita capitanear a jagunçagem, Diadorim se dispõe, mas Marcelino Pampa é quem fica chefe.	3 – a travessia não vinga: “nada campou viável”	2 – “o Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato... (p. 29)”: é possível pactuar com o que não existe?
	4 – Zé Bebelo se junta ao grupo	4 – morre Santos-Reis: Riobaldo parte para buscar Sô Candelário e Titão Passos, e recebe a notícia de que Sô Candelário havia sido morto e Titão Passos estava em fuga. Eles retornam junto com João Goanhá, mas tem conflitos com os soldados do governo e têm de se separar.	

3 – o padrinho Selorico Mendes (que admirava os jagunços): é quem o encaminha para os estudos com Mestre Lucas	5 – o primeiro contato de Riobaldo com os jagunços de Joça Ramiro, na casa de seu padrinho: ouve a cantiga de Siruiz	5 – emboscada aos “Judas”, sob comando de Zé Bebelo	3 – Hermógenes é pactário com o diabo
	6 – sai da casa de seu padrinho e vai dar aulas na fazenda de Zé Bebelo	6 – luta contra Zé Bebelo, sob comando de Hermógenes	
	7 – vai, com Zé Bebelo, guerrear com os jagunços, mas logo deserta	7 – Zé Bebelo é capturado, mas Joca Ramiro lhe concede um julgamento justo	
	8 – entra para o bando de Joça Ramiro: informante(?)	8 – notícia da morte de Joca Ramiro, morto à traição por Hermógenes. O bando se junta para a vingança, mas “os judas” escapam. Confronto com os soldados do governo. Chega Medeiro Vaz	4 – amor por Diadorim: “amor assim pode vir do demo?”
	9 – ganha fama de bom atirador (quer atirar em Hermógenes). Fica sabendo da morte de Siruiz. Quer sair da jagunçagem	9 – confronto com “os judas”, na Fazenda dos Tucanos. Medeiro Vaz pede ajuda ao governo. Riobaldo ganha o nome de “Urutu-Branco”. Os cavalos são dizimados. Quando os soldados chegam, os jagunços propõe uma trégua entre si.	
	10 – Sô Candelário se junta ao bando		5 – Riobaldo decide fazer o pacto nas Veredas-Mortas (p.368 - 372)
	11 – em passagem pelo	10 – Riobaldo arquiteta a segunda	6 – Ataque de Trezeciano: “era o demo”

	Sucruíú, conhecem Guirigó	travessia do Liso do Suçuarão, para finalmente vingar Joca Ramiro (p. 446).	
4 – José Misuso: corpo fechado, o delegado dr. Hilário	12 – aparece seô Habão, dono das terras em que o bando estava descansando	11 – chegam à Bahia, atacam a casa do Hermógenes e fazem sua mulher de prisioneira.	
	13 – Riobaldo passa a agir diferente depois do pacto, mais seguro, mais atrevido.	12 – o primeiro confronto com os hermógenes se dá no Tamanduá-tão	
	14 – João Goanhá se junta ao bando, mas Riobaldo fica sendo o chefe. Borrromeu (o cego) se junta ao bando	13 – Morte do Ricardão (tiro dado por Riobaldo).	
	15 – descansam na fazenda de seo Ornelas, amigo de Medeiro Vaz	14 – segundo confronto com os Hermógenes no Paredão	
	16 – o Quipes retorna ao bando, e os urucuianos desertam	15 – Morte de Diadorim	
	17 – Alaripe e Quipes retornam depois da luta: não era Otacília		
	18 – Riobaldo abandona a jagunçagem.		7 – “O diabo não há! É o que eu digo , se for... Existe é homem humano. Travessia.”

O tema da maldade e do mal é mais forte e ritmicamente acentuado. Com exceção da introdução da obra (que se encontra na primeira coluna), sua narrativa é mais marcada e alterna momentos lentos os de com verdadeira verborragia. Vejamos, por exemplo, no trecho abaixo:

“Rincha-Mãe, Sangue d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treziciano, o Azinhavre....o Hermógenes...”(ROSA, 1986, p. 3)

Antes de analisarmos a citação, é necessário trabalhar, aqui, alguns conceitos musicais. Primeiramente, o conceito de compasso. Em música, compasso representa a marcação dos tempos, e temos vários tipos de compassos. Os mais usados, entretanto, são: o compasso binário (dois tempos por compasso, usado em marchas, por exemplo, e representado pela fração $2/4$), o ternário (três tempos por compasso, usado em valsas, e representado pela fração $3/4$) e o quaternário (quatro tempos por compasso, talvez, o mais utilizado em música, e representado pela fração $4/4$ ou pela letra “c”).

Esses tempos são organizados segundo valores positivos (notas = sons) e negativos (pausas = silêncios). Existem sete valores em música. O maior entre eles é a semibreve, cuja duração é de quatro tempos. Será representada, neste trabalho, pela cor **azul**. A mínima, com duração de dois tempos, representaremos pela cor **rosa**. Já a semínima, com duração de um tempo, será representada pela cor **verde**, enquanto a colcheia, duração de meio tempo, será representada pela cor **vermelha**. Esses são os valores mais usados, embora ainda tenham a **semicolcheia** ($1/4$ de tempo), a **fusa** ($1/8$ de tempo) e a **semifusa** ($1/16$), já caracterizadas pelas cores com as quais as identificaremos.

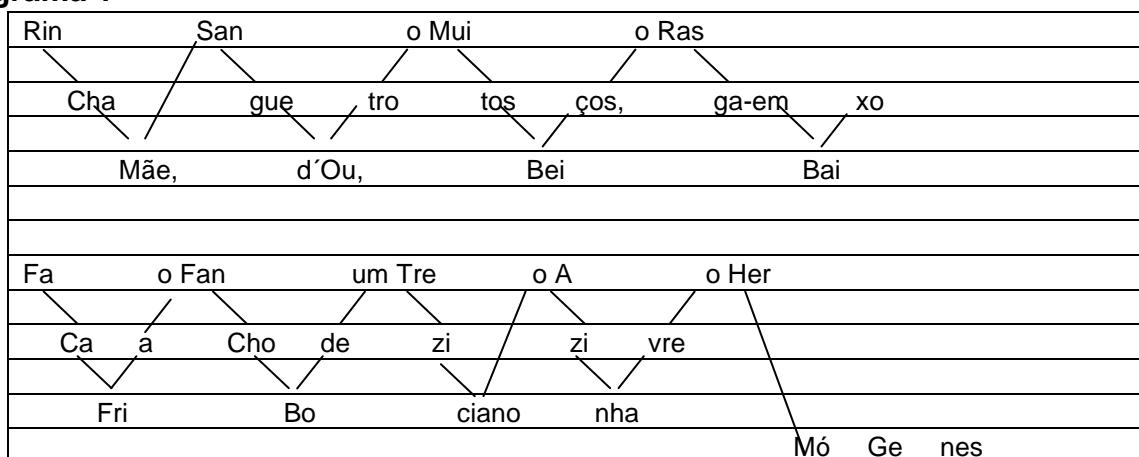
Outro sinal gráfico utilizado em música, que é pertinente que mencionemos, é o chamado ponto de aumento (um ponto ao lado da nota que soma metade de seu valor à figura. Assim, um ponto ao lado de uma mínima – dois tempos – teria o valor de um tempo. Somando-os, tocaríamos a nota por três tempos seguidos), representado aqui por um simples ponto.

Voltemos agora, ao trecho já citado acima, onde Riobaldo elenca os vários nomes do diabo. Considerando um compasso quaternário, é possível fazer a seguinte divisão (vide faixa 1 do cd anexo):

Rin cha Mãe San gue d'Ou tro,
 1 e 2e 3 e 4 e
o Mui tos- Bei ços, o Ras ga-em- Bai xo,
 1 e e 2 e 3 e e 4 e
Fa ca- Fri a, o Fan cho -Bo de,
 1 e 2 e 3 e e 4 e
um Tre zi ciano, o A zi nha vre
 1 e e 2e 3 e e 4 e
o Her mó. ge nes
 1e 2e 3e4 e 1e2e3e4e

Mas a música desse trecho não se limita à questão rítmica. Há um trajeto melódico a percorrer, cujas etapas serão marcadas pela lei de gradação. A previsão das fases de encaminhamento das inflexões fixa uma espécie de conjugação à distancia entre os elementos musicais, de tal modo que se torna longínqua a possibilidade de intervenção de um “motivo estranho” ou de um desvio de rota, que ponha em risco a comunhão das unidades melódicas. Assim, o tema melódico, representado no diagrama abaixo, será sentido repetidas vezes nesse primeiro bloco temático, sobretudo nos conflitos entre jagunços, nas possíveis manifestações do diabo e, principalmente, na batalha final contra Hermógenes.

Diagrama 1



Vale observar que, como evidenciado no diagrama, a sonoridade das palavras não está seguindo um arpejo¹³, mas trabalha em intervalos de semitons¹⁴, obedecendo à escala cromática¹⁵ (como nas composições dodecafônicas), embora, ao final do trecho, exista um grande declínio de tons, que culminam num *rallentando* no tom grave.

Vejam agora o trecho que narra a batalha em que Riobaldo luta ao lado de Hermógenes e contra Zé Bebelo, antes que Joca Ramiro seja assassinado por traição:

Mais digo ao senhor? Atirei, minhas vezes. Aí, tomei ar. O senhor já viu guerra? A mesmo sem pensar, a gente esbarra e espera: espera o que vão responder. A gente quer porções. Demais é que se está: muito no meio de nada. A morte? A coisa que o que era xô e bala. Que qual, agora não se podia mais ter outros lados. Agora era só gritar ódio, caso quisesse, e o ar se estragou, trançado de assovios de ferro metal. O senhor ali não tem mãe, não vê que a vida é só brabeza. Revém ramo cortado de árvore, aí e o comum que cavacam poeiras e terras. Digo ao senhor, dou conversa. Aquilo era. Artes que carreguei o rifle, escorei, repetente. Aquele povo inimigo nosso esperdiçava muita munição, atiravam com nervosia. Não queriam morrer por nossa mão, não queriam. Ri me ri, e o Hermógenes me chamou com assombro. Em isso ele me crendo endoidado. (ROSA, 1986, p.182)

O ritmo que predomina é o da marcha, compasso binário, um tanto mais lento que o trecho que analisamos anteriormente, embora mais marcado. A marcação rítmica fica mais evidente se levarmos em conta que, no compasso binário, o primeiro tempo é forte e o segundo é fraco. Na fala de Riobaldo, as tônicas seguem esse padrão, como podemos observar abaixo (vide faixa 2 do cd anexo).

Mais **d**igo ao **s**enhor?

Atirei, minhas **v**ezes.

Aí, tomei **a**r.

O **s**enhor já viu **q**uerra?

¹³ Denominamos “arpejo” o ato de tocar cada nota do acorde separadamente, assim, os arpejos são separados em “tríades” (três notas).

¹⁴ Para medir a distância entre um som e outro, em música, usamos o tom e o semitom (= metade de um tom). O semitom é a menor distância que existe entre um som e outro.

¹⁵ Como já explicado anteriormente, escala cromática é aquela que possui doze notas, ao invés das oito notas das escalas diacrônicas. No lugar da seqüência “tom, tom, semitom”, temos apenas intervalos de semitons.

A mesmo sem pensar,
 a gente esbarra
 e espera: espera
 o que vão responder.
 A gente quer porções.

Nem só de guerras vive o jagunço Riobaldo. Passemos agora ao segundo tema, marcado pelo amor, nas várias formas em que ele se apresenta (amor inalcançável, sublime, carnal, materno e amor à Criação Divina), e a presença do feminino (ver quadro 2). Como sub-temas, dividimos: Diadorim: amor de ouro (V); Otacília: amor de prata (VI); outras mulheres (VII) e natureza (VIII).

Nesse tema, a relação entre as colunas é um tanto óbvia, já que a contraposição Diadorim – Otacília é feita pelo próprio Riobaldo:

Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. Saudade se susteve curta. Desde uns versos: *Buriti, minha palmeira, lá na vereda de lá, casinha da banda esquerda, olhos de onda do mar...* Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. (ROSA, 1986, p. 65)

Em **Grande Sertão: Veredas**, as personagens femininas assumem o papel de iniciadoras que, de maneira velada, possibilitam e alicerçam o encontro de Riobaldo consigo mesmo. Riobaldo, durante a dupla travessia que opera — do sertão e de si —, mantém estreito contato com mulheres várias, numa grande dispersão. Ele se perde na multiplicidade dos corpos para, enfim, achar-se. Na coluna VII, é importante observar que, entre as mulheres que passam pela vida de Riobaldo, é possível caracterizar dois grupos distintos: mulheres que são veículo de prazer (Nhorinhá, Rosa'uarda, as Damas do Verde-Alecrim) e outras, que são fontes de ensinamentos, revelação (Bigri, Ana Duzuza, Maria Mutema, a Mulher do Hermógenes).

Por fim, a ligação de Diadorim com a Natureza, já que é através dele/a que Riobaldo começa a perceber a beleza de se ter carinho pela Criação.

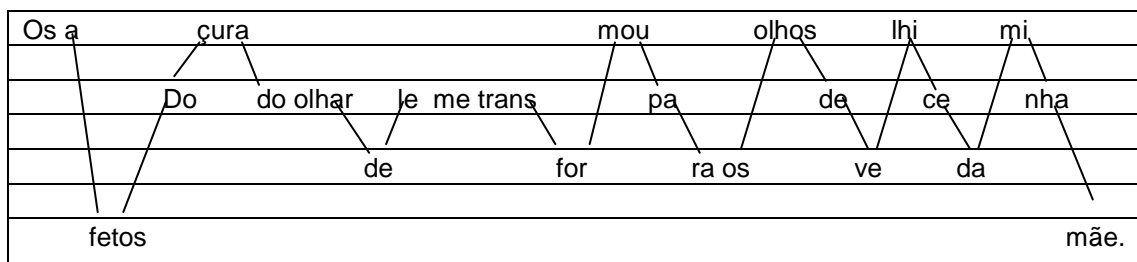
Quadro 2

V Diadorim (amor de ouro)	VI Otalícia (amor de prata)	VII outras mulheres	VIII natureza
	1 – as orações de Otacília: “minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças”		1 – “Rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu (...) A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. (...). A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e caguçu mostra pisa em volta. (p.17)”
1 – “eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim”, “Diadorim é minha neblina”	2 – “ela queria viver ou morrer comigo”, “conheci em conjuntos suaves”		
2 – “Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios...”: ódio apaixonado			
3 – travessia do rio São Francisco (o menino)		1 – Maria Leôncia, Ana Duzuza, Bigri (a mãe), Maria Mutema, a mulher do Hermógenes = ensinamentos, revelação	
			2 – os pássaros: suindara, bem-te-vi,

			manozinho-da-croa (“é preciso olhar para esses com um todo carinho...”)
4 – reencontro com o menino, agora sob o nome de Reinaldo		2 – Nhorinhá, Rosa úarda, Miosótis, a filha casada de Malinácio, as damas do Verde-Alecrim: Maria-da-Luz e Hortência = prazeres	3 – Rio: Rio São Francisco (o resto pequeno é vereda) e o Urucuia (ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele)
5 – “Riobaldo...Reinaldo....dão par, os nomes de nós dois....”			4 – “mas peguei saudade dos passarinhos de lá, do poço no córrego, do batido do monjolo dia e noite(...) dos currais adiante, da varanda de ver nuvens. (p. 151)”
6 – Reinaldo revela seu verdadeiro nome: “Diadorim”	3 – conhece Otacília, na fazenda Santa Catarina (“fazenda perto do céu”): “prêmio feito esse eu merecia?”		
7 – Diadorim se afasta do bando (Riobaldo se sente abandonado), mas retorna dias depois.			
	4 – firma compromisso com Otacília		
8 – desde o pacto, a amizade está balançada. Diadorim manda recado a Otacília que reze por Riobaldo.			
9 – Diadorim pretende se revelar a Riobaldo: “Riobaldo, o cumprir de			

nossa vingança vem perto...Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... (p. 450)”			
10 – Diadorim é chamado para conversar com a mulher do Hermógenes, e não revela o que foi falado a Riobaldo			
11 – Morte de Diadorim: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. (p. 528)”	5 – acredita que Otacília está vindo ao seu encontro no meio da luta. Teme por ela, e pede que Alaripe e Quipes vão encontrá-la e protegê-la.		
12 – Diadorim se revela a Riobaldo na morte			
13 – Riobaldo vai em busca de saber mais sobre Diadorim. Encontra somente uma folha do registro de batismo: “De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (p. 535)”	6 – Otacília vai ao encontro de Riobaldo, que se recupera de uma febre em casa de Seo Ornelas. Riobaldo pede um tempo. Depois ele se casaria com ela.		

Diagrama 2



Novamente, a melodia trabalha com variações da escala cromática, tendo por base o uso de semitons.

Passemos, agora, a outro momento da narrativa, no sub-tema VIII, quando Riobaldo e Diadorim estão ainda sob o comando de Medeiro Vaz, buscando a vingança da morte de Joca Ramiro. O bando está descansando numa fazenda, e os dois amigos sentam-se à beira do lago, onde Diadorim “suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava” (p.21). Aveso ao ódio do companheiro, Riobaldo concentra-se na natureza ao redor, já que “perto de muita água, tudo é feliz”:

Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (ROSA, 1986, p. 20)

Como a seqüência melódica do trecho abaixo é similar ao último diagrama, nos limitaremos a demarcar os tempos do ritmo para evidenciar o movimento pendular da narrativa (lembrando que, no compasso quaternário, o primeiro tempo é forte, o segundo é fraco, o terceiro é meio-forte e o quarto é fraco novamente). (vide faixa 4 do cd anexo)

Mariposas passavam muitas, por entre as
nossas caras, e bessouros graúdos

esbar**rr**avam. _Pux**av**a uma bris**b**isa.
 O **ianso** do **vento** rev**in**ha com o **cheiro**
 de **alguma chuva** **perto**. E o **chiim**
 dos **grilos** ajunt**av**a o **campo**, aos quad**ra**dos.
 (...)
 Diador**im** me pôs o **rastro** **dele** para **sempre** em
 todas **essas** quis**quil**has da **natureza**.

Chegamos, finalmente, ao terceiro tema. As relações entre os sub-temas desta vez são um tanto sutis, mas poderíamos apontar que o tema, neste caso, é marcado pela presença do “outro” na narrativa de Riobaldo, representado, neste momento de nosso trabalho, pelo “compadre meu Quelemém”, que serve de consolo para Riobaldo após a morte de Diadorim; o “interlocutor”, que, embora não se manifeste no texto, permite ao leitor, por meio da fala do narrador, intuir suas reações e opiniões (ães?) acerca da epopéia que ele está ouvindo; e por fim pelo próprio autor, Guimarães Rosa, que deixa ressoar sua voz nos aforismas e definições do sertão que permeiam toda a narrativa (ver quadro 3). Desta forma, é nesse encontro que, seguindo o conceito de polifonia bakhtiniano, podemos ouvir as quatro “vozes” que soam na escritura da obra: a do narrador, a do interlocutor, a do leitor e a do autor, todas elas integradas em harmoniosa articulação musical.

Nesse terceiro tema, não encontramos propriamente um tema melódico, mas frases musicais com características semelhantes. Todas são constituídas por uma abertura de “ataque” forte seguida de um decrescendo suave (que pode ser interpretado também como recurso de persuasão, como meio de seduzir o interlocutor e o leitor, prendendo-os ainda mais ao desenrolar da narrativa.

Quadro 3

IX Quelemém	X aforismos e definições do sertão	XI o interlocutor
	1 – “o senhor tolere, isto é o sertão”: o sertão geográfico (“o sertão está em toda a parte”)	1 – “o senhor ri certas risadas”, “ahã”, “eh, que se vai? Jájá?”, “o senhor duvida?”, “o senhor pode rir”, “o senhor crê minha narração?”, “o senhor...Me dê um silêncio. Eu vou contar.”
1 – crença espírita (“bons espíritos que protegem”)	2 – “viver é negócio muito perigoso”, “todo o mundo é louco”, “sertão é onde manda que é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!”	
	“sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, “sertão: estes seus vazios”, “toda saudade é uma espécie de velhice”, “Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato”,	
	“no sertão, até enterro simples é festa”, “amor? Pássaro que põe ovos de ferro”, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”, “o sertão é do tamanho do mundo”,	

2 – “Compadre meu Quelemém descreve...”: seu consolo: “comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais (p. 538)”		
	“vingar é lamber, frio, o que outro cozinhou quente demais”, “viver é etcétra”, “pessoa limpa, pensa limpo”, “homem é coisa que treme”, “sertão é isto, tudo incerto, tudo certo”, “sertão é quando menos se espera”	
	“jagunço é o sertão”, “o sertão é sem lugar”, “tudo é gerais”, “sertão é confusão em grande demasiado sossego”, “tudo, nesta vida, é muito cantável”, “sertão velho de idades”, “o sertão é uma espera enorme”	
		2 – “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho – falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute. (p. 432)”
		3 – “eh! O que senhor quer indagar, eu sei. Porque o senhor está pensando alto, em quantidades. (p. 444)”
	3 – “A vida é muito discordada. Tem	

	partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. (p. 445)”	
	4 – Sertão não é maligno nem caridoso, mano oh mano!: - ...ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo. (p. 460)”	
	5 – O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...(p. 518)”	
3 – depois que seu padrinho morre, Riobaldo busca consolo em Zé Bebelo, que o encaminha para compadre Quelemém: “Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. (p. 538)”		4 – na morte de Diadorim: “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real (...) Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba. (p. 531)”

Começemos com algumas definições do sertão e uns tantos aforismos. Considerando o compasso quaternário, teríamos (vide faixa 5 do cd anexo):

O sertão é do tamanho do mundo.

1 2 3 4

Jagunço é o sertão.

1 2 3 4

O sertão é uma espera enorme

1 2 3 4

Homem é coisa que treme

1 2 3 4

Tudo, nesta vida, é muito cantável

1 2 3 4

Exposto dessa forma, o que nos fica claro é a existência de um padrão, que se repete também na linha melódica, a ver:

Diagrama 3

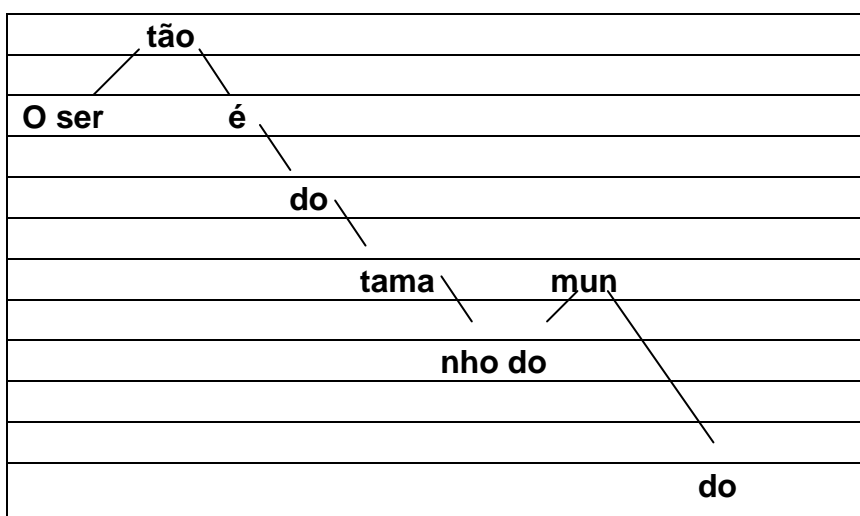


Diagrama 4

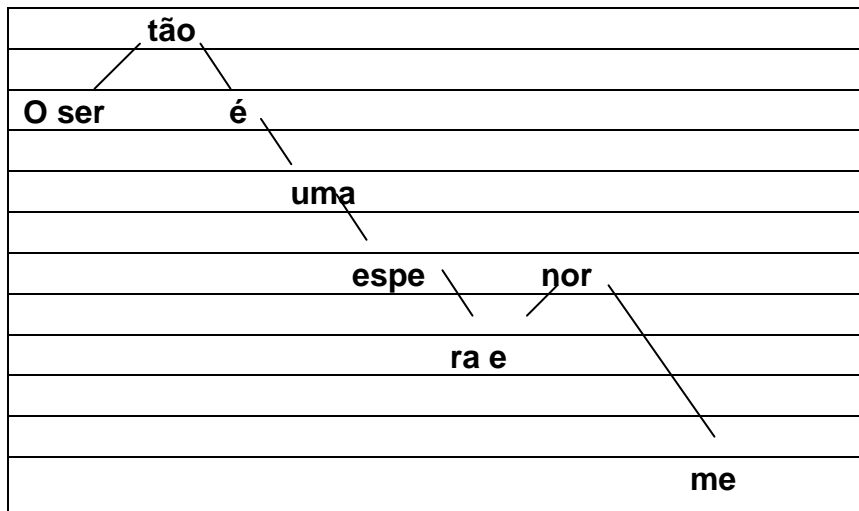
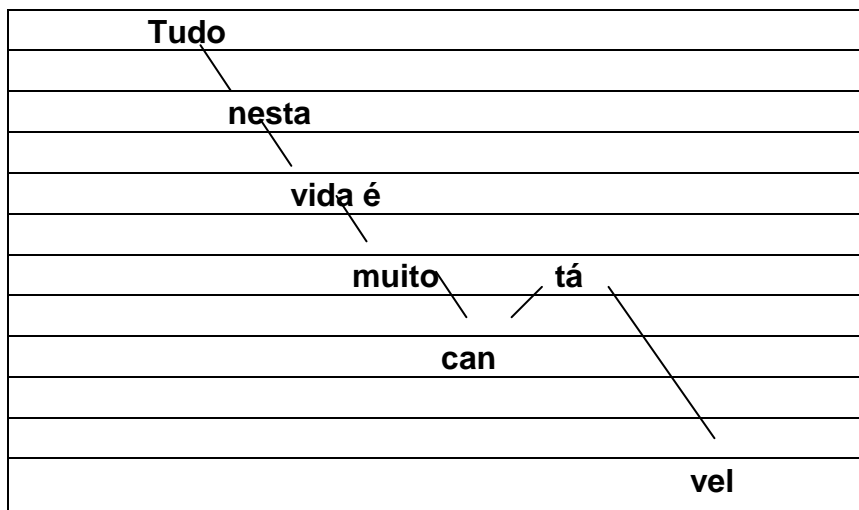


Diagrama 5



No diagrama 5, a diferença está na tônica, que é a primeira sílaba da frase. Na questão rítmica, esse padrão também se repetirá, mas invertido, já que, embora o acento continue na tônica, o “ataque” forte se manifestará nas sílabas finais. Como podemos observar nos trechos abaixo (vide faixa 6 do cd anexo):

O sertão me produz,
 depois me engoliu,
 depois me cuspiu

do quente da boca...(p. 518)

A vida é muito discordada.

Tem partes. Tem artes.

Tem as neblinas de Siruiz.

Tem as caras todas do Cão,

e as vertentes do viver. (p. 445)

É importante ressaltar que, embora tenhamos dividido a narrativa de Riobaldo em três temas, é latente o diálogo que todos eles mantêm entre si, e o fato de todos os sub-temas se articularem numa totalidade harmoniosa é justamente o que melhor evidencia a musicalidade dodecafônica do **Grande Sertão**. Como nos brinda Riobaldo, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p.52)

Tomando agora a obra em sua totalidade, poderíamos dizer que, na ópera roseana, o primeiro tema consiste no recitativo (seção que predomina a palavra, pois nele se desenvolve ou se explica a ação) contrastando em velocidade e caráter com a introdução e com desfecho lento; o segundo tema apóia-se num dueto de Riobaldo com Diadorim (ação preenchida com a alternância da música e o diálogo); enquanto que no terceiro tema, temos a entrada do coro (as quatro vozes já citadas: o narrador, o interlocutor, o leitor e o autor). Novamente, fazemos uso das palavras de Riobaldo:

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho – falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute. (...) O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real (...) Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba. (p. 432; 531)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Como que tivessem espalhado, ombro com ombro, pelos inteiros cabíveis do Chapadão, os diabinhos, mil e mil, tocando lindas violas – para acabar com o que eu mesmo me falasse”

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Propor uma leitura musical de **Grande Sertão: Veredas**, se relaciona com a utilização da escritura para preencher o vazio do irrepresentável, para arrancar do silêncio da palavra impotente a voz, o som capaz de efetivamente representar o homem, a natureza, o cosmo, na tentativa de reduzir a distância entre o eu e o outro, de reencontrar o paraíso perdido e restabelecer a unidade original.

Nessa travessia que nos dispusemos a trilhar, percebemos que a leitura por si só, não se completa: é necessário considerar o momento da performance que presentifica o que é narrado, e que a música que subjaz ao texto roseano é um dos resultados dessa performance. Assim, Guimarães Rosa, através de Riobaldo, nos guia por essa travessia labiríntica e musical, nos seduzindo e envolvendo com a sonoridade e melodia de sua escritura. Sim, porque embora a palavra seja o suporte, o esqueleto da escrita, é a escritura que a envolve, que a corporifica.

Conforme nossas pesquisas caminhavam, fomos percebendo cada vez mais a presença de uma verdadeira sinfonia no texto, e, paralelamente, descobrindo essa intenção de Rosa de romper as fronteiras entre a música e a escritura. Suas declarações, suas cartas, seus contos e sua obra-prima, tudo confluía para uma composição musical magistral. Como o próprio Rosa declara:

Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. (1959¹⁶)

Conforme se nota, esse trabalho não esgota a questão, nem propõe solução alguma para uma leitura mais adequada do **Grande Sertão**, mas busca apenas partilhar com seus possíveis leitores as sensações que o texto roseano é capaz de gerar em todos nós, fazendo “vibrar e tornar audível o coro de vozes que ecoa nos desvãos e interstícios do discurso roseano” (SEGOLIN, 2005), num convite para que, ao ler Rosa, estejamos sempre dispostos a abrir os ouvidos, além dos olhos.

¹⁶ Ver citação completa no capítulo II

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. **Ezra Pound**. Ed. Jorge Zahar, 1991

ARCANJO, Samuel. **Leitura rítmica-musical com análise**. Editora Ricordi, 1976. São Paulo.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. Vols.I-III.

_____. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes. 2 vols.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2006

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **Transblanco**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004;

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2006.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do Sertão: Palavra e imagem**. São Paulo, ed. Annablume, 2008.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 28.

HEGEL. **Estética – A idéia e o ideal**. Trad. Álvaro Ribeiro. Coleção Filosofia e Ensaio. Guimarães Editores. 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. [1965] *In: COUTINHO, Eduardo F. (org). Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1993.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**. São Paulo. Ed Martins Fontes, 1991.

MELO E SOUZA, Ronaldes de. **A origem musal da saga rosiana em “O Recado do Morro”**. In “Veredas no Sertão Rosiano”. Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres Rosianas**. Florianópolis. Ed. Univali, 2004.

NESTROVSKI, Arthur. **Lendo Música**. São Paulo, Publifolha, 2007

_____. **Três Canções de Tom Jobim**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÈS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Ateliê. 2005. p. 23

REINALDO, Gabriela Frota. **Uma cantiga de se fechar os olhos – mito e música em Guimarães Rosa**. Ed. Annablume. São Paulo. 2005

RIEDEL, Dirce. **O mundo sonoro de Guimarães Rosa**. Tese para concurso à cátedra de Português e Literatura do Curso Normal do Instituto de Educação do Estado da Guanabara. 1962.

ROCHA, Everardo. **O que é mito?** São Paulo. Ed Brasiliense. 2007

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**, 33ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano**. T. A. Queiroz Editor-Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. (1958-1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **O Recado do Morro**, in “No Urubuquaquá, no Pinhém”.Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1984

_____. **Primeiras Estórias**, Ed. Nova Fronteira, 5ª impressão, Rio de Janeiro, RJ, 2005.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo. Ed Cortez & Moraes Ltda. 1978

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. SP: Ateliê Editorial, 2002.

STEWART, Margaret E. **Meu livro de Teoria**. Editora Ricordi, 18ª edição, São Paulo.

STRAUSS, Levi. **Mito e Significado**. Perspectivas do Homem, Edições 70, tradução de António Marques Bessa, Lisboa, Portugal, 1978.

TERNES, José. **Retorno da Linguagem, intensidade musical**. In “Nietzsche Deleuze: Jogo e Música”. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Ed. Forense Universitária, Fortaleza, 2006

UTÉZA, Francis. **Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo, Edusp, 1994.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. **Recado da viagem**. In: *Scripta*, v. 2, n. 3. Belo Horizonte, 2º sem. 1998.

_____. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000

_____. **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sites:

<http://www.danielpiza.com.br/> Esse mundo chamado João

<http://www.overblog.blogspot.com.br/> Entrevista com Gabriela F. Reinaldo

<http://nhambuzim.wordpress.com/> Site oficial do grupo Nhambuzim

<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM915339-7823-MUSICOS+SE+INSPIRAM+NA+OBRA+DE+GUIMARAES+ROSA,00.html>

Músicos se inspiram na obra de Guimarães Rosa