

CÍCERO FERREIRA PINTO NETO

**A PALAVRA E O SOM:
estudo comparado entre *Grande sertão: veredas* e a
*cantata cênica Ser-tão dentro da gente***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2020**

CÍCERO FERREIRA PINTO NETO

**A PALAVRA E O SOM:
estudo comparado entre *Grande sertão: veredas* e a
*cantata cênica Ser-tão dentro da gente***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof.^a Dra. Telma Borges

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2020**

AGRADECIMENTOS

Agradecer, antes de tudo, é um ato de humildade, reconhecimento e amor. Troca de energia para angariar forças e continuar a travessia; combustível dos sábios.

À CAPES, pela ajuda e apoio, sem os quais este trabalho não seria possível.

Ao PPGEL, pelo acolhimento e acompanhamento.

A João Rosa, que possibilitou, através de sua obra, a descoberta de outras músicas e mundos possíveis; o dia alargado, a noite de volume: “sertão é o sozinho.”

Ao sertão, por ter me aceitado em seu ventre e ter avisado, previamente, que por aqui nada seria fácil. Pedi “bença”; ele me mandou entrar. Com fé a gente rompe.

A Deus, pela luz e pela força, dualidade necessária para dar cabo da empreitada.

À Maria Fernanda, sempre comigo; morando dentro de uma estrela amarela alumiu por diversas vezes minhas trilhas. É tudo para ela, tudo por ela, em nosso mundo: todo dia é dia de Maria.

À Patrícia Ferreira Pinto; namorada, esposa, companheira, amiga, amante; robustez delicada, densa fibra que me sustenta. A luz de seus olhos é meu guia. Meu mel de abelha, doce pólen de amor.

À Telma Borges, pela poesia, amizade, parceria e amor. Anjo de luz que o universo gentilmente me presenteou; mulher que enfrenta as quinas do mundo, meu transbordamento necessário, sempre desafiando os limites da vida.

À Brenda K., por todos os momentos de mão estendida, olhar leve e palavra sagaz. Seu espírito é comigo. Festejo de terreiro!

A Robertinho Tupinambá (Cabeça) pelos “butecos” universais e as noites infinitas. Ombros sacudidos e bêbadas vozes: incendiando o Arraial!

Ao Grupo NONADA, pela oportunidade de executar esta pesquisa e pelas muitas outras travessias.

A todos os professores que auxiliaram na minha construção como “homem humano.”
Gratidão pelos incômodos e provocações.

A Pixinga, Bach, Saint-Saëns, Berlioz, Coltrane, Vinícius, Tom, Moska, Seu Pereira e Coletivo 401, Xangai, Grupo Agreste, Grupo Raízes e todos os sons que me afagaram nesta feitura cortante.

A Gustavo Guimarães que, ao pontear, tece a narrativa de sua viola destemida. Obrigado, mano velho!

À Dalena, Geraldo e a todo o povo do Andrequicé.

À Monica Copiadora, pelo zelo, pela presteza e pela amizade.

Ao verde resistência que ainda colore algumas poucas veredas no coração dos Gerais.
Símbolo de resistência e de amor. O sertão chora é pelos olhos da vereda . . .

Ao Caio, da Livraria Amadeu, e nossos cafés adoçados com poesia em tardes alterosas.

Ao maestro Leandro Abreu, pela valiosa ajuda na decifração das partituras.

A todos os colegas da turma, efervescência literária e alcóolica: etilistas inveterados!

A todos os “butecos” que afagaram minha sede com a dádiva de uma boa cerveja gelada [às vezes é tudo que precisamos].

Dedico este trabalho a duas mulheres, sem as quais existir não seria possível: minha mãe, Darlene Ferreira Pinto, e minha avó, Maria da Anunciação Ferreira Pinto.

A água nunca morre, e o homem sábio rejubila-se com ela. Nem mesmo duas gotas de chuva soam do mesmo modo, como o ouvido atento poderá comprovar.

Murray Schafer

RESUMO

A dissertação apresentada teve como objetos de estudo o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e a cantata cênica “Ser tão dentro da gente”, de Raul do Valle e Carlos Rodrigues Brandão, com o objetivo de explicitar, por meio da comparação, as relações existentes entre o romance e a composição musical. Nosso problema se constituiu a partir do seguinte questionamento: de que maneira a cantata cênica recupera a potência das quatro personagens destacadas para este estudo: Hermógenes, Joca Ramiro, Diadorim e Riobaldo e as relaciona com as cores que nomeiam os quatro tempos/ciclos, quais sejam, vermelha, azul, verde e marrom? Nossa hipótese partiu da constatação de que a nomeação dos tempos da cantata com as cores vermelha, azul, verde e marrom, relacionadas aos quatro elementos da natureza (fogo, ar, água e terra), juntamente com a instrumentação predominante, sugerida pelos autores nos quatro movimentos (metais, madeiras, cordas e percussão), tornou possível a estrutura interna da cantata, respeitando a dinâmica do romance. Utilizamos o método bibliográfico, com leituras e pesquisas sobre o romance, a relação entre música e literatura, literatura e outras artes, história da música, estética musical, ambiente acústico e educação musical. Para tal, coube-nos fazer a aproximação da cantata e da obra escrita através da teoria dos quatro elementos de Empédocles de Agrigento, demonstrando como os signos linguísticos cresceram apontando para novas significações e produções de sentido. Acreditamos que a cantata cênica, levando em consideração as partituras já compostas (linha melódica), parte instrumental e parte textual (palavras-chave, coro, violeiro, narrador, gravação, cantador), bem como a produção de sentido provocada pela massa sonora, traduziu o romance na medida em que nomeou os quatro tempos/ciclos em cores, estabelecendo diálogo com os momentos mais marcantes da obra. Ao interpretarmos uma obra ainda inédita (cantata cênica), entendemos que nossos estudos contribuem para o avanço no que diz respeito à interpretação da obra rosiana, apontando para outras formas, outros sentidos, além de promover o contato com diferentes áreas do conhecimento tendo a literatura como ponto de partida.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; música; reversibilidade; quatro elementos da natureza.

ABSTRACT

This thesis had as study objects the novel *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, and the scenic cantata *Ser-tão dentro da gente*, by Raul do Valle and Carlos Rodrigues Brandão. It had as objective to explicit, through comparison, the relations between the novel and the musical piece. Our research problem was built from the following questions: in which way does the scenic cantata recover the power of the four characters assigned for this study: Hermógenes, Joca Ramiro, Diadorim, and Riobaldo and also, in which ways does it build a relationship between those characters and the colours that all the cantata's four times/periods are named after, which are red, blue, green, and brown? Our hypothesis came from the finding that the parts that compose the cantata (red, blue, green, and brown) which are related to the four elements (fire, air, water, and earth) together with the predominant instruments suggested by the authors for each part (metal, wooden, string, and percussion instruments), made its structure possible, respecting the dynamics of the novel. As a research method, we used the bibliographic method, with readings and researches about the novel, the relationship between Music and Literature, Literature and other Arts, History of Music, Musical Aesthetics, Acoustic Environment, and Musical Education. In order to make this study possible, we approached the cantata and the written work through Empedoclis' four elements theory, demonstrating how the linguistic signs grew pointing to new meanings and productions of senses. We believe that the scenic cantata, taking into consideration the musical scores already composed (melodic line), instrumental and textual parts (keywords, choir, violist, narrator, recording, singer), as well as the production of senses by the sonorous mass, translated the novel insofar as it named the four times/periods after colours, establishing a dialogue with the most remarkable moments of the written work. When a new work, such as the scenic cantata, is interpreted, we understand that our studies contribute to the advance of the studies regarding Rosa's work, pointing to other forms, other meanings, besides promoting the contact with different areas of knowledge that have Literature as their starting point.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; music; reversibility; the four elements of nature.

Lista de tabelas, gráficos e figuras

Tabela 1: Gravação	135
Tabela 2: Coro	137
Tabela 3: Narrador	139
Tabela 4: Cantador	142
Tabela 5: Violeiro	148
Tabela 6: Instrumentos utilizados em cada tempo	149
Tabela 7: Palavras-chave dos tempos	149
Figura 1: Gráfico da reversibilidade das personagens	154
Figura 2: Fragmento de partitura do tempo azul	158
Figura 3: Fragmento de partitura do tempo vermelho	165
Figura 4: Fragmento de partitura do tempo marrom	173
Figura 5: Fragmento de partitura do tempo verde	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 ORGANIZANDO A TRAVESSIA: “Carece de ter coragem”	18
1.1 Musicalidade	20
1.2 Música	28
1.3 Cantata	43
1.4 Polifonia Musical	46
1.5 Polifonia no romance	55
CAPÍTULO 2 MOMENTAL DO AUTOR: Para se ter um recomeço	62
CAPÍTULO 3 UNIVERSO REVERSO	83
3.1 Sertão, sertões: entre letra e melodia	88
3.2 Estruturas: o escritor convida o cantador	111
3.2.1 Cantata cênica Ser-tão dentro da gente	114
CAPÍTULO 4 GRANDE SER TÃO: reversibilidades	123
4.1 Verte e reverte de personagens: Hermógenes, Joca Ramiro, Riobaldo e Diadorim	140
4.1.1 Joca Ramiro	141
4.1.2 Hermógenes	145
4.1.3 Riobaldo	151
4.1.4 Diadorim	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	172
ANEXOS	176
Anexo 1 – Cantata cênica	177
Anexo 2 – Gravação das Linhas Melódicas Principais da Cantata Cênica	178
Anexo 3 – Encruzilhadas de Gustavo Guimarães	179

INTRODUÇÃO

Na saída do Vespê, onde o bando pousou por dois dias, agora rumo ao Liso do Sussuarão – ordem decidida por Medeiro Vaz – o narrador de *Grande sertão: veredas* descreve o caminho: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos do vento quente.” (ROSA, 2001, p. 61). Esse fragmento é de considerável teor musical. Declamado, é canção, poema de sutil pincelada. Amalgamadas, as araras, semicolcheias despencantes, em vermelho e azul, na partitura do firmamento, embocam o grialhar estridente ornado em martelato. Música de ver e ouvir; sertão-som. Desenrola-se assim o fio narrativo e o movimento caótico do sertão. O esfiapado é o esfiar da história, o desfiar desarmônico de Riobaldo em meio ao vento quente que é o sertão buliçoso, o Diabo, o quente do dentro da travessia.

Este trabalho nasceu do forte desejo de aliar dois amores: música e literatura. Ainda cedo, com a idade de treze anos, tive contato com a obra de João Guimarães Rosa. *Sagarana* despertou-me para aspectos da vida sertaneja, os mistérios do interior de Minas, o quanto é imenso os “Gerais”, e certo som que, sem saber explicar como, acompanhava as palavras ali escritas. Mal sabia eu que anos mais tarde o destino nos colocaria frente a frente, eu e Rosa, em uma missão investigativa e de grande responsabilidade.

Essa missão me foi confiada pela professora Telma Borges assim que ingressei na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, momento em que fui convidado a participar do NONADA – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Literatura e Afins – ligado ao curso de Letras/Português, como bolsista de iniciação científica. Em 2009, foi institucionalizado o primeiro grande projeto do grupo – o Glossário crítico do Grande sertão –, que viria, em uma segunda versão, a se transformar em Enciclopédia do Grande Sertão – *Grande sertão: veredas*, que foi reeditado em 2015 como Enciclopédia do grande sertão II – *Corpo de baile*, projeto em vigor até 2017. Desde essa época, o Grupo recebeu muitos membros de diferentes áreas do conhecimento (Filosofia, Geografia, História, Biologia, Linguística, entre outros), os quais se dedicaram a ler Rosa na perspectiva do conceito de Enciclopédia, trabalhado por Umberto Eco. Posteriormente, o projeto de iniciação científica tornou-se uma pesquisa que resultou em minha monografia de conclusão de curso, *Grande*

sertão: veredas e a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*: uma leitura intersemiótica, e também meu objeto de pesquisa para esta dissertação.

O romance *Grande sertão: veredas* foi lançado em 1956, tornando-se um marco na literatura mundial. Sua riqueza inesgotável traduz um sertão diferente dos sertões que nos foram apresentados até aquela época como, por exemplo, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. No sertão rosiano tudo tem alma; a pujança da vida se apresenta na própria simplicidade do existir, do crer, do sensível. Encontra-se vida numa pedra, num murmurar de fim de tarde, no cochichar do vento que apresenta sua coreografia mais nobre trespassando a vegetação retorcida do cerrado. João Rosa impõe uma literatura de estranheza, de travessia, aguça a percepção do leitor, exprime os mistérios da vida. Pelo relato de Riobaldo, somos chamados a pensar em seu eterno embate entre o bem e o mal. O desejo de se propor um diálogo entre essas duas obras estava justamente nas inúmeras possibilidades de interpretação que o romance oferecia; possibilidades que transcendem os limites da linguagem verbal. Observamos na escrita do texto rosiano um movimento de fricção de significante com significante, o qual produz uma musicalidade específica devido ao uso expressivo de consoantes, aliteraões, onomatopeias e neologismos, traço singular do escritor. Em entrevistas com seus tradutores, Rosa nunca escondeu uma de suas maiores preocupações ao escrever seus textos: a intenção de expandir a palavra no eixo do significado, a partir de estruturas que lhe são adjacentes, como o som, por exemplo. Dessa maneira, une-se a forma gráfica a uma forma musical, e então as estratégias empregadas na maneira de escrever produzem mais expressividade, criando uma música subjacente.

A cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*, de autoria de Raul do Valle e Carlos Rodrigues Brandão, possui relação íntima com o romance. Ele foi o ponto de partida para sua construção; é o fio condutor no processo da composição. Propõe extrair da obra a polissemia de sons, imagens, metáforas, aforismos, traduzindo-os também através da música. Efetuamos a leitura do romance à luz da cantata, é ela quem nos apresenta a proposta dos quatro elementos, as cores, as personagens a serem estudadas, a instrumentação a ser executada; nos fornece todas as coordenadas, permitindo, por exemplo, a criação do “gráfico das reversibilidades”, demandando de nós uma leitura do *Grande sertão: veredas* a partir dos pressupostos que ela forneceu. É uma nova obra, fruto de um ato criativo com características próprias. Não é um estudo sobre: é um meta-texto (auto-explicativo) que se sustenta também quando explicita a forma de sua estrutura interna, que se estabelece enquanto gerador de

outras polissemias, semiose que gera outros sentidos, produzindo e viabilizando o crescimento dos signos. É um exercício crítico-criativo, tradução intersemiótica que promove um diálogo à medida que os signos verbais são interpretados pelos signos não-verbais: cores, iluminação, cenário, música (sendo esse último signo poderoso, pois potencializa outro signo). A presença dos elementos cênicos e musicais (gravação, coro, cantor, instrumentação a ser executada, etc.) nos permite afirmar que a cantata cênica possui uma polifonia que se organiza de forma sincrônica, em acordes, ou seja, tudo acontecendo ao mesmo tempo. Não é a representação do romance, não objetiva dar conta do romance como um todo, é um outro acontecimento. Assim como Rosa, busca também devolver à palavra seu sentido original: qual a língua que se falava antes de Babel? A grandeza da obra exige, da mesma forma, grandeza de interpretação e olhares atentos e minuciosos para o universo a ser representado no processo tradutório; para o sensível que a obra exprime. O excerto abaixo descreve como será a forma do texto musical da cantata:

A ação cênico/sonora/sideral se passa em três momentos/movimentos, independentes e interdependentes, numa linearidade que possibilita a palavra-narrativa ser colocada em contraponto com a impressão/expressão sonoro/visual impregnada, no seu todo, de energia pulsante comum. Ao lado dos temas regionais, revestidos de roupagem sinfônica, para a criação de texturas originais que possibilitem a visualização sonora do sertão, seus gritos e silêncios, sua amplidão e singularidade. A cantata está dividida em três movimentos. Primeiro movimento: FORA – “...vou lhe falar, lhe falo do sertão.” Segundo movimento: DENTRO – “essas são as horas da gente...”. Terceiro movimento: VEREDAS – “aquela travessia durou só um instantezinho enorme. Digo: o real não está nem na saída nem na chegada; ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.” (VALLE, BRANDÃO, 1994, s. p.).

A parte temática da cantata foi estruturada em quatro ciclos denominados tempos: tempo vermelho, tempo azul, tempo verde e tempo marrom, cada um dialogando com momentos e personagens específicos do romance. Lançamos mão da hipótese de que, devido ao alto grau de lirismo presente na obra de Rosa, a cantata, utilizada para traduzi-la deve permitir, devido ao seu formato, que esse lirismo seja expresso, mantendo com ele fidelidade certa. Ao levarmos em consideração as partituras que já foram compostas (linha melódica), parte instrumental e textual (palavras-chave e coro), bem como a produção de sentido provocada pela massa sonora, torna-se possível pensar que além de todo aparato musical, a

cantata busca também traduzir a obra nomeando-a em quatro movimentos representados nas cores vermelha, azul, verde e marrom.

Como embasamento teórico-crítico, utilizamos parte da fortuna crítica que dialoga com o romance, além de outros títulos que abarcam questões pertinentes à nossa pesquisa, tais como música e linguagem, música e literatura, literatura e outras artes, história da música, estética musical, ambiente acústico, educação musical e semiótica para composição de nosso estudo.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, motivados a proporcionar abertura para novos diálogos, esclarecemos pontos importantes a fim de elucidar o leitor sobre alguns conceitos próprios ao campo da música e o entendimento sobre eles, tais como a musicalidade como algo inato ao ser humano; a (in)definição e a impossibilidade de encontrarmos um conceito rígido para a música nos tempos atuais; o corpo como espaço expressivo, antena captadora e refletora das sensações pulsantes; o conceito de “música subjacente”, que nos iluminou ao desvelarmos a música das palavras na prosa rosiana; as correntes estético-filosóficas do século XVIII que tratam da música instrumental; o conceito de “melopoética”, termo cunhado por Steven Paul Scher, que investiga as relações entre música e literatura; alguns conceitos da forma musical cantata, a começar por Mário de Andrade, em seguida Robson Bessa Costa sobre as cantatas compostas por Alessandro Scarlatti; o conceito de polifonia musical embasado em Mário de Andrade; o conceito de romance polifônico, com base nos estudos de Bakhtin acerca da obra de Dostoiévski, demonstrando como *Grande sertão: veredas* também pode ser considerado romance de tal espécie.

Realizamos ainda leituras bibliográficas referentes aos temas, buscando apoio, entre outros, em Patrícia Lima Martins Pederiva na tese *A atividade musical e a consciência da particularidade* (2009), auxiliando-nos na reflexão sobre musicalidade. Entendemos musicalidade como a forma natural de o indivíduo dialogar com o mundo, captando e respondendo aos diversos sinais transmitidos pelo ambiente que o cerca. Consideramos o corpo um “instrumento” que se manifesta a todo o tempo com atitudes musicais, emitindo gestos e sons dos mais diversos. Percebemos a oposição entre o musical: habilidade do indivíduo para executar e interpretar determinada música; e o amusical: indivíduo que possui pouca habilidade musical. Entendemos que a musicalidade pode ser trabalhada e desenvolvida, buscando o aumento do potencial de qualquer um.

Gabriela Reinaldo em “*Uma cantiga de se fechar os olhos...*”: mito e música em Guimarães Rosa (2005) é outra importante referência, com o estudo sobre a canção de Siruiz, considerada a trilha sonora da vida de Riobaldo. Também chamada de “balada da moça virgem”, a canção impacta o jagunço que, após ouvi-la, é levado a compor versos, despertando, dessa forma, para a arte musical, bem como para a importância do ouvir. Outro conceito que Reinaldo aborda, o qual também nos é caro, é o de música subjacente. Seria a música das palavras, aquele som que aflora delas e diretamente em seu significado deslocando-as de seu lugar comum, de seu posto natural. Rosa consegue esse feito, dentre outras técnicas, através do maior uso de consoantes em sua prosa e outros recursos sonoros, como já dissemos.

Dialogamos com Eduard Hanslick em *Do Belo musical* (2002), ensaio que gerou polêmica na época ao colocar em xeque alguns conceitos sobre a estética musical. Dentre alguns de seus posicionamentos, está o de não concordar que fosse utilizado qualquer elemento extra-musical durante o processo de composição. Hanslick desconsiderava qualquer tipo de inspiração e aprovava somente o uso da harmonia, da melodia e do ritmo como ingredientes únicos e essenciais na composição da obra musical. Nosso posicionamento é contrário ao do esteta, pois cremos que, inevitavelmente, o compositor é afetado pelo momento social, político e econômico da época em que compõe determinada obra, além do ambiente que o cerca como, por exemplo, o sertão. Como fazer música no sertão sem levar em conta o choro do carro de boi, o canto entoado pelas lavadeiras à beira do rio, os sons dos pássaros, dos bichos do dia e da noite?

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, iluminou no entendimento do “romance polifônico”. Uma das novidades do novo gênero, descoberto através das obras de Dostoiévski, era o fato de as vozes das personagens soarem de forma independente, sem estarem atreladas ou subservientes à voz do autor, o que representaria a autêntica “polifonia de vozes.” O romance polifônico destoa do romance monológico, em que as vozes das personagens estão subordinadas à voz do autor. Nessa medida, compreendemos o fato de os compositores da cantata utilizarem narrador, coro, gravação, violino, etc., como forma de representar as várias vozes que atravessam Riobaldo e estão contidas em seu narrar caótico. Assim, compreendemos *Grande sertão: veredas* como romance polifônico.

No segundo capítulo, dialogamos com alguns estudiosos do romance *Grande sertão: veredas*, com os quais mantivemos profícuo envolvimento, tratando de alguns pontos

importantes do romance, ampliando e aprofundando nossa leitura da gama infinita de saberes que envolvem toda a obra de João Rosa, estruturando, dessa maneira, nossa fortuna crítica. Além de outros autores, as leituras bibliográficas realizadas foram Antonio Candido em “O homem dos avessos” (2006), destacando a grande capacidade inventiva de Guimarães Rosa, o qual proporciona, com o lançamento do romance, abertura para as mais variadas linhas de pesquisa. Candido aponta a semelhança da obra rosiana com *Os Sertões* de Euclides da Cunha, o que ele nomeou de “elementos estruturais”, ou seja, a tríplice divisão utilizada por Euclides, quais sejam, a terra, o homem e a luta.

O estudioso cria interessante imagem ao dividir o Rio São Francisco em duas margens, baseado na significação “mágico-simbólica”: a direita, onde há luz e normalidade, e a esquerda, onde prevalecem as trevas, a vingança e a morte. Tais estudos nos auxiliaram no entendimento da grande importância que o Rio São Francisco representa na travessia de Riobaldo e Diadorim, além de nos aprofundar no mundo jagunço e no significado desse sertão metafórico e metafísico esmiuçado pelo autor. Observamos a importância das imagens como forma interpretativa do romance, utilizada por Candido quando aborda a questão das margens, e a forma do trapézio, criada por Roncari, quando aborda o julgamento de Zé Bebelo no tribunal montado por Joca Ramiro e os fatos acontecidos na fazenda dos Tucanos.

Telma Borges, em “Radiografias de um Romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa” (2017), explicitou importância da construção da palavra empreendida por Guimarães Rosa através de sua pesquisa, que descortinou, nas várias marginais deixadas pelo autor, traços e sinais que foram base de pesquisa para a construção de suas obras. O autor compunha seus textos baseado também no valor enciclopédico da palavra; a palavra aberta a novas significações, polissêmica; aberta à novas experiências de mundo.

João Adolfo Hansen em *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (2000) prestou valiosa contribuição em vários pontos, por exemplo, alargando nosso entendimento com relação ao funcionamento dos signos, ou de como Rosa os maneja e os desloca, mais especificamente em *Grande sertão: veredas*. Hansen destaca a face criadora e imprevisível do escritor, em que tudo é invenção e deslocamento: “circularidade caótica” (HANSEN, 2000, p. 187-188). Ao abordar os conceitos de significação e designação, o estudioso mostra que o signo designado é também signo alegórico do significado de outro signo, o que acontece com o “Manuelzinho da crôa”, em que Diadorim aponta como designação o casal

de pássaros, alegoria que se refere à relação entre ele e Riboaldo, mas o jagunço herói entende tal imagem como significação somente, não indo além, não percebendo, portanto, a metáfora proposta pelo amigo. Rosa promove a abertura infinita dos signos, forçando o leitor a buscar outros significados, formando uma cadeia infinita de significações. Salientamos que Suzi Frankl Sperber, em *Guimarães Rosa: signo e sentimento* (1982), também prestou grande auxílio no que se refere ao entendimento do funcionamento do signo na escrita rosiana.

Fernanda Nayanne Barbosa e Alves de Oliveira, em *Grande sertão: veredas: um cancionário sertanejo* (2016), analisou música e musicalidade, demonstrando as evidências de cantigas subjacentes ao romance. Assim sendo, contribuiu para a nossa pesquisa na medida em que realizou a aproximação entre música e literatura, compondo duas canções com base em leituras aprofundadas: “Canção do Capiroto” e “Valsa para Diadorim”. Dessa forma, nos alertou para as canções que, possivelmente, vão sendo formadas ao longo do romance, escondidas por entre o texto, propondo o exercício de um olhar mais apurado e atencioso.

Os quatro elementos da natureza, quais sejam, terra, água, ar e fogo, constituem importante chave de leitura para a cantata cênica e foram apresentados como suporte teórico no capítulo III. Essas considerações nos permitiram ler o romance à luz da teoria do filósofo Empédoclis de Agrigento¹, possibilitando o diálogo direto com a reversibilidade, também considerada importante chave de leitura do romance e apresentada por Davi Arrigucci Jr. Nessa medida, iniciamos o terceiro capítulo trazendo o filósofo Empédoclis e sua teoria a respeito dos quatro elementos da natureza.

Em seguida, analisamos o título e a epígrafe do romance, destacando a presença dos elementos da natureza representados em ambos de maneira intensa. Sublinhamos a importância do sertão, universo em desalinho, sua definição que escapa a qualquer classificação, bem como sua condição metafórica, metafísica, universal e particular, onde “tudo é e não é.” Enfatizamos o importante papel alegórico dos rios e das águas – ao analisarmos o Rio São Francisco, o das Velhas e o Urucuia. Igualmente, enfatizamos as veredas e os buritis, presença marcante em alguns dos importantes rituais de passagem de Riobaldo. No que diz respeito à epígrafe, refletimos sobre como três dos quatro elementos participam e compõem a cena da batalha final, levando em consideração o fato de que no

¹ As discussões teóricas apresentadas sobre Empédoclis foram fundamentadas nos textos de Herbert S. Long e Eryc de Oliveira Leão.

romance tudo é misturado quando se trata do demônio. Traçamos o perfil de Hermógenes, figura humana constituída de um mosaico fragmentado e monstruoso; pactário.

Levando em conta a natureza comparativa do nosso trabalho, analisamos, na sequência, o título da cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*; o “ser tão” natureza que se define dia a dia, e o “ser tão” espiritual que ainda pode ser encontrado no povo dos Gerais. Na sequência, exemplificamos como ocorre a articulação de cada tempo/ciclo, na tentativa de transportar e de internalizar o sentimento desse “ser tão” nos espectadores ouvintes. Apresentamos de forma resumida o romance *Grande sertão: veredas*, abordando sua peculiar forma de construção; em seguida, de forma descritiva e pormenorizada, a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente* elencando seu plano composicional. Para efetuar as análises, dialogamos com vários autores além daqueles da fortuna crítica: Eryc de Oliveira Leão, Walnice Nogueira Galvão e Fernando Antônio Araújo, os quais, apresentando pontos de vista distintos, iluminaram este percurso.

Em nosso quarto e último capítulo, nos encarregamos de apresentar os tempos/ciclos levando em consideração os componentes cênicos-musicais. Optamos por organizá-los em tabelas, de modo a aproximar os quatro tempos e facilitar a compreensão e a aproximação com o romance. Os quadros foram apresentados na seguinte ordem: gravação; coro; narrador; cantador; violeiro; instrumentos utilizados e palavras-chave. Salientamos que, por motivo estratégico, deixamos o quadro das palavras-chave para o final, em função da conexão que fizemos com a seção 4.1: “Verte e reverte de personagens: Hermógenes, Joca Ramiro, Riobaldo e Diadorim”, em que analisamos as personagens com base no gráfico das reversibilidades. A proposta do gráfico das reversibilidades foi tentar demonstrar, através da teoria dos quatro elementos de Empédoclis, como as personagens citadas na cantata cênica e no romance – Joca Ramiro, Hermógenes, Riobaldo e Diadorim – se constituem desses elementos, apontando quando se manifestam em maior ou em menor grau em cada uma delas e analisando a capacidade de reversão que possuem, ou seja, a competência que as personagens apresentam de transitar pelos elementos da natureza. Contribuíram ainda com o debate neste capítulo Fernando José Carvalhaes, Mônica Meyer, Júnia Cleize Gomes Pereira e o maestro Leandro Abreu.

A forma de feitura da cantata cênica, ou seja, a maneira como ela se estrutura, quer seja Plano da Obra, Componentes Cênicos-Musicais, Instrumentos Utilizados nos Ciclos/Tempos e Plano Composicional, se aproxima da estrutura interna do romance. A cantata buscou

traduzir a obra nomeando os quatro ciclos/tempos em cores: vermelho, azul, verde e marrom e, através dessas cores, estabeleceu um diálogo com os momentos mais marcantes do romance, pontuais e significativos. Outro ponto observado foi o destaque que a cantata deu a essas quatro personagens: Hermógenes, Joca Ramiro, Diadorim e Riobaldo, as quais estudamos na perspectiva da reversibilidade. Essas características nos levaram a ler o romance sob outra perspectiva, iluminando pontos até então obscuros. Junta-se a isso a forma poética da escrita rosiana, processo muitas vezes explicitado em entrevistas com os tradutores, nas quais Rosa deixa claro seu empenho em “atender ao ritmo, à música das palavras”, o que nos faz concluir que o romance pode ser lido como uma grande canção, e que a cantata se coloca como uma outra forma de leitura do romance. Cada tema, com seu mote próprio, analisado em seu respectivo tempo/ciclo, ao final, nos remeteu ao todo do romance.

No despencar equalizado pelos ventos do lombo quente, atravessamos. Esfiapamos e desenrolamos histórias na orquestra do firmamento, cortina que se rasga para a festa da música. O sertão se abriu evocando todos os sons. Nem antes, nem depois; porque sertão é o agora. As urgências . . .

CAPÍTULO 1

ORGANIZANDO A TRAVESSIA:

“Carece de ter coragem”

Desejamos trazer à tona algumas questões em torno da música, partindo da hipótese da própria impossibilidade de se propor uma definição determinadamente pura e específica; de forma alguma é o que objetivamos, mas estamos convencidos de que podemos arriscar uma abertura a fim de propor novos diálogos. Com efeito, não iremos nos ater ao eixo duro dos manuais de teoria musical, embora em alguns momentos, para melhor esclarecimento do leitor, seja necessário o uso de determinados termos e suas definições específicas. Dialogamos com pesquisadores, professores, teóricos, músicos, musicólogos, poetas, filósofos, a fim de ampliar o entendimento sobre a arte musical e o homem que a produz.

Optamos por organizar em tópicos a ordem de entrada dos temas, sendo que cada tema terá em seu núcleo os seguintes conteúdos: 1 – Apresentação da estrutura do capítulo; 1.1 – Musicalidade; 1.2 – Música; 1.3 – Cantata cênica; 1.4 – Polifonia musical; 1.5 – Romance polifônico. Para tanto, tivemos o suporte de Patrícia Lima Martins Pederiva que, assim como nós, entende a musicalidade como expressão natural do humano; Gabriela Reinaldo e as possibilidades da canção de Siruiz; Fernanda Nayanne Barbosa e Alves de Oliveira nos apontando possíveis cantigas subjacentes ao romance *Grande sertão: veredas*; Flávio Barbeitas e José Miguel Wisnik nos elucidam quanto à história do uso humano do som durante os tempos; Yara Caznok e a importância do “ouvir” como o ato que sustenta a primeira experiência com a música e o corpo como sujeito ativo nesse processo; as “formas sonoras” de Hanslick; o pensamento estético de Karl Philipp Moritz; os conceitos de polifonia musical e do verso harmônico do modernista Mário de Andrade; Bakhtin e o romance polifônico; Brenda K. Souza Gomes nos elucidam acerca das micronarrativas presentes em *Grande sertão: veredas*. Ao final do capítulo trataremos de algumas questões relacionadas à música no que diz respeito ao romance, e apresentaremos de forma breve a cantata cênica. Ambos serão tratados novamente no decorrer da pesquisa.

1.1 Musicalidade

Nossa abordagem sobre musicalidade fugirá, como descrito no início do capítulo, aos manuais teóricos sobre música. Buscaremos compreendê-la como forma de expressão natural do humano, diferentemente de como vem sendo tratada por alguns membros da comunidade musical e pelo senso comum ao longo do tempo: como uma competência, o que envolve técnicas específicas que seriam dominadas por alguns, que o indivíduo possui para executar

e interpretar determinada música, ou peça musical, em um determinado contexto, isto é, aquele que possui habilidades para a música em oposição ao “amusical”, aquele que possui pouca habilidade musical. Patrícia Lima Martins Pederiva em sua tese de doutoramento *A atividade musical e a consciência da particularidade*, reconhece que

[a]s definições de música e de musicalidade têm estado intimamente ligadas uma à outra. Para cada tipo de música e de código musical existe um modo determinado de execução que envolve uma ação relacionada à sua expressão e que possui padrões específicos. Costuma-se, assim, delimitar a musicalidade no terreno da habilidade da interpretação e execução de uma determinada música em determinado contexto. (PEDERIVA, 2009, p. 19).

Entendemos a musicalidade como uma maneira, uma possibilidade que o indivíduo possui de dialogar com o mundo, com o ambiente que o cerca, compreendendo e respondendo aos sinais transmitidos por esse ambiente como, por exemplo, o choro, ou a explosão de uma gargalhada. Seria uma forma de expressão própria do humano, inata, uma produção das práticas sociais do homem. Essa capacidade de atuação no meio em que o sujeito está inserido é também um mecanismo de comunicação da espécie humana. Segundo Pederiva,

[e]ssa base biológica da atividade de caráter musical permite afirmar sobre a universalidade da musicalidade, isto é, se depender das possibilidades enquanto animais humanos, todos somos capazes de nos expressar musicalmente, de expressar nossas emoções por meio dos sons, do mesmo modo como, de modo geral, se depender da anatomia e fisiologia humana, todos somos capazes de nos expressar por meio da fala. Isso é dado ao ser humano, independentemente das formas que possam assumir. A musicalidade possui, assim, caráter universal. Não se trata de um dom para alguns. É um dom para todos (PEDERIVA, 2009, p. 185).

Somos musicais por excelência; o coração soa como tambor interno ditando o ritmo da vida; é considerado por alguns estudiosos como nosso metrônomo, o marcador da pulsação, do tempo. Somos movimento, braços, pernas, ombros, cabeça, nos manifestamos a todo tempo com atitudes musicais; sorrimos, gargalhamos, choramos, gritamos, mudamos a entonação da voz de acordo com cada situação específica de comunicação, gesticulamos, executamos um balé diário de coreografias improvisadas e nem nos damos conta disso. Entendemos essa musicalidade existente no indivíduo como algo intrínseco e próprio do humano, pode ser trabalhada, desenvolvida, buscando o aumento de seu potencial. Deve-se levar em consideração o respeito ao ambiente em que esse indivíduo está inserido, onde ele irá ter os primeiros contatos com a música feita por sua gente, por seu povo, utilizando-a na

“(...) função religiosa, magia e social, nos trabalhos coletivos, nos ritos espirituais, nos enterros, entre outras atividades” (PEDERIVA, 2009, p. 55), constituindo-o como humano, sua experiência cultural, social, manifestações diversas que irão construir em um todo maior sua “expressão musical”.

Conforme nos diz Pederiva,

[a] expressão musical por meio de instrumentos é considerada como domínio de raros seres – visão que se faz presente na sociedade de um modo geral e, principalmente, no contexto das escolas de música especializadas e nos conservatórios – e o músico, um ser mítico. Por sua vez, aqueles que não se adaptam ao padrão de aprendizagem estabelecido pela escola de música formal, ou seja, o padrão de corpos previamente aptos para a atividade – tônus muscular apropriado, audição capaz de reconhecer e identificar frequências, resposta física rápida para a execução de ritmos, reconhecimento e reprodução de tempos e dinâmicas, entre outros – são excluídos. São entendidos como uma espécie de seres amusicais, ou seja, pessoas que não possuem, de acordo com essa visão, capacidade e habilidades inatas para serem músicos. A crença do mito do dom musical, no dom de poucos e para poucos, implica, dessa forma, um distanciamento entre seres humanos e a música. Gera descrença nas possibilidades humanas e, assim, a exclusão. (PEDERIVA, 2009, p. 13).

Normalmente o processo de ensino/aprendizagem no Ocidente, em escolas de música, conservatórios, universidades, é calcado em exercícios repetitivos e enfadonhos, o que, de certa maneira, enfraquece a força criadora e intuitiva do indivíduo, tornando-o simples reproduzidor do que está escrito na partitura, de forma automática e mecânica. Por outro lado, embora acreditemos que a música seja intuição (processo pelo qual o indivíduo percebe e assimila algo sem a necessidade de um conhecimento prévio) ativada por percepções e experiências, compreendemos a importância do estudo sistemático e contínuo, mas seguimos acreditando que essa arte é também algo para além do que se concebe, do que se estuda em academias, sendo ela aprendizado do cotidiano, vivências. O que nos causa incômodo é o fato de, na maioria das vezes, menosprezarem a riqueza que a cultura popular possui e o quanto esse elemento é importante na construção do indivíduo, principalmente no que diz respeito à memória e à identidade. Nessa medida, compreendemos musicalidade como uma das formas de experienciar o mundo através das manifestações musicais inatas em cada um de nós, através das relações sociais, culturais, religiosas, com o outro e com o espaço à nossa volta, sendo uma possibilidade aberta a todos, sem exceção; basta se permitir. E foi dessa maneira que o nosso protagonista-herói, Riobaldo, resolveu aventurar-se a compor versos e

a fazer música, naturalmente, após ouvir do jagunço Siruiz uma canção da qual nunca mais se esqueceria; a audição despertou para a escrita.

Em certa feita, na fazenda São Gregório, o ainda moço Riobaldo, fora solicitado por seu padrinho, Selorico Mendes, para conduzir o grupo de jagunços até o Cambaúbal, a fim de mostrar ao bando o local do arrancho, o qual Selorico havia disponibilizado para o descanso de todos, a pedido do amigo Alarico Totõe. Durante o percurso em que gracejos eram ditos entre os jagunços, Riobaldo ouviu:

(...) Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

Urubú é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não?... (ROSA, 2001, p. 135).

Ao ouvir a cantiga, Riobaldo tem o primeiro contato com a arte musical e é impactado por essa que seria a trilha sonora de sua travessia no Sertão. É marcado fortemente pela experiência de sedução que o ato de ouvir proporcionou, pois a música, segundo José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido* – uma outra história das músicas, “(...) é capaz de exercer um enorme poder, (...) pois ela é a condensação de um princípio universal que se infunde concretamente sobre o músico e o ouvinte (daí o seu caráter ao mesmo tempo ritual e terapêutico)” (WISNIK, 1989, p. 92). O excerto abaixo justifica nosso posicionamento quanto à questão da musicalidade, bem como destaca a importância do momento para Riobaldo que, após o acontecido, se aventura também na composição de versos:

(...) O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou pra mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei pra inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. (...) Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. (...) Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristeza. (...) O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. (ROSA, 2001, p. 137-138).

A canção de Siruiz marcará a vida de Riobaldo, não só por incitar a composição de versos, mas em alguns aspectos de grande importância desde então. Primeiramente destacamos como esse momento do seu primeiro contato com a chegada dos jagunços à fazenda o desperta para os sons do Sertão. Toda a passagem é ricamente preenchida por dupla sonoridade. Além dos sons próprios do ambiente sertanejo, existe a sonoridade das palavras, o que trataremos mais à frente: “(...) O orvalho pingando, baciadas. E os grilos no **chirilim**.”; “(...) Adonde o movimento esbarrado que se sussurra numa tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr.”; “(...) Mas uma **sela range de seu, tine um arreaz**, estribo, e estribeira, ou o **coscós**, quando o animal lambe o freio e mastiga. **Couro raspa em couro**, os cavalos dão de orelha ou batem com o pé.”; “(...) A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato **cheio de cheiroso, estalinho de estrelas**, o deduzir dos grilos e a cavallada a peso.”; “(...) o geme-geme das cangalhas (...)”; “(...) as esporas **tilintim** (...)” (ROSA, 2001, p. 133-136, grifo nosso).

Após ouvir a melodia entoada pelo jagunço Siruiz, fatos de grande relevância acontecem na vida de Riobaldo como, por exemplo, o ingresso na jagunçagem. O ainda jovem moço, após descobrir que Selorico Mendes é seu verdadeiro pai, abandona a tranquila vida que este lhe proporcionava e ingressa na jagunçagem. Tal fato pode ser compreendido como um rito de passagem em que o jovem, outrora ocioso, que vivia na fazenda ao lado de seu até então padrinho, se lança no mundo para assumir responsabilidades maiores na nova vida de jagunço. Em “*Uma cantiga de se fechar os olhos...*”: mito e música em Guimarães Rosa, Gabriela Reinaldo promove profundo estudo sobre o papel da canção na obra rosiana:

Siruiz não anuncia simplesmente acontecimentos futuros na vida de Riobaldo. A canção, principalmente, incita o herói de *Grande sertão* a transgredir, a lançar-se à sua aventura. O cantador oferece ao herói o fruto proibido. Siruiz não tem rosto. Riobaldo não vira para trás para vê-lo. Siruiz é só uma voz que ecoa no meio da madrugada. Não tem imagem, não tem carne. É a imaterialidade de sua melopéia que o compõe enquanto personagem. E, se como diz Propp, transgredir é provocar, iniciar, fazer irromper, *Grande sertão: veredas* é deflagrado por um canto. (REINALDO, 2005, p. 148).

A lembrança que paira sobre Riobaldo é somente a voz, a força da palavra, matéria vertente. Com o intuito de dar à palavra uma roupagem musical cuja sonoridade aguça a audição; o autor lança mão do uso da onomatopeia a fim de reproduzir com palavras os sons da realidade que, nesse caso, representam os sons característicos das esporas, o som do barulho dos grilos,

e o som dos cavalos mastigando e lambendo o freio, respectivamente: “**tilintim**” (esporas), “**chirilim**” (barulho dos grilos), “**coscós**” (quando o cavalo mastiga e lambe o freio). Tal manobra nos possibilitou trazer à tona uma das propostas do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, que propõe dois planos de linguagem responsáveis pela formação do signo linguístico: o plano do conteúdo e o plano da expressão. Em seu livro *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, Hjelmslev considera que “[t]odo signo, todo sistema de signo, toda língua enfim, abriga em si uma forma da expressão e uma forma do conteúdo.” (HJELMSLEV, 2003, p. 63). No modelo proposto pelo linguista, o plano do conteúdo (o que se diz) corresponde ao significado (conceito), enquanto o plano da expressão (como se diz) corresponde ao significante (imagem acústica). Os dois planos de linguagem se desdobraram ainda em forma de expressão, substância de expressão e forma do conteúdo, substância do conteúdo:

- **Forma de expressão** (significante): fonologia; maneira pela qual os fonemas (menor unidade sonora que compõe uma palavra) são organizados e classificados dentro de uma determinada língua.

- **Substância de expressão** (significante): fonética, sons reais, concretos, produzidos pelo falante durante o ato da fala, análise detalhada dos sons produzidos por uma língua.

- **Forma do conteúdo** (significado): a gramática utilizada pelo falante no ato da fala, ou seja, no nosso caso, a gramática da língua portuguesa ou gramática gerativa, etc.

- **Substância do conteúdo** (significado): mensagem final na qual o falante utiliza um determinado tipo de texto para se expressar, conceito consubstanciado pelo sistema linguístico que o falante escolheu.

Por exemplo, a palavra **tilintim** tem como significado (plano do conteúdo) o som característico que emana das esporas, aquele som metálico produzido pelas rosetas ao balançar ou tocar o solo. E tem como significante (plano da expressão) a imagem acústica que tenta reproduzir ou se aproximar, através da palavra propriamente dita, do som característico das esporas. Nesse caso, em específico, o sentido da expressão se aproxima muito do sentido do conteúdo. O significante (imagem acústica) foi pensado com uma intenção específica em relação ao significado, não foi uma escolha arbitrária como acontece na maioria dos casos em que Saussure nos alerta para o princípio de arbitrariedade do signo linguístico; pelo contrário, foi proposital. Com essa operação, Guimarães Rosa estabelece a

comunicação entre a estrutura linguística e o contexto sociocultural de um determinado povo, inaugurando um novo signo, um novo conhecimento, contribuindo dessa forma na construção da fala do indivíduo ou de um grupo social determinado, incorporando ao léxico deles um novo signo. O autor também faz uso da aliteração, repetindo as consoantes, intensificando o ritmo e fornecendo efeito sonoro significativo às palavras: “**cheio de cheiroso, estalinho de estrelas.**” Constrói expressões em que tanto a ação propriamente dita, quanto as palavras utilizadas para descrever essa ação, está carregada de sonoridade: “**sela range de seu, tine um arreaz**”, “**couro raspa em couro**”.

No Sertão rosiano tudo tem alma, tudo tem som. Do carro de boi ao canto das ladainhas invocadas nas novenas, da música dos bichos, do vento, das águas, da folia de reis, algaravias do cerrado, o sertão é música. A pujança da vida se apresenta na própria simplicidade do existir, do crer, do sensível. O morro dá recado, pedras conversam, buritis cochicham. João Rosa impõe uma literatura de estranheza, de travessia, exprime os mistérios da vida:

Há música por toda parte, no sertão. Grandeza cantável, como diz Riobaldo. Música dos bichos, das plantas, dos rios, dos carros-de-boi, dos ventos. Cantigas de ninar, de amor. Cantos religiosos, celebrações, festas, bandeirinhas. As danças. Canto de encantamento, feitiço encomendado. Modinhas, coplas, lundus. A cantilena lastimosa. Os reisados: saudações e bênçãos. O cortejo dos sons das hipnóticas ladainhas. E o silêncio – *um silêncio tão grande, tão fino, tão claro*. Extraíndo do sertão a matéria de seu ofício, Rosa quer essa musicalidade em sua escritura. Música que está também nas palavras, palavras que têm plumagem. (REINALDO, 2005, p. 19, grifos da autora).

A forma de tratar as palavras com essa importância musical, dando a elas significados para além do que realmente representam, tirando-as do lugar comum, das mesmas prateleiras de sempre, esse deslocamento é que nos interessa. Guimarães Rosa se esmera na tarefa de deslocar a palavra de seu posto natural. O escritor preenche as palavras com alto grau de musicalidade. Esse exercício foi trabalho constante ao qual Rosa se dedicou de forma resoluta. Expressões como “mimiava”, “aeiouava”, “tintipiava”, entre outras, formam a vasta prole de neologismos criados pelo escritor a partir dos diversos sons do sertão. Nessa medida, elabora um tipo de musicalidade diferente daquela primeira, que salta aos olhos quando o autor aborda as belezas do sertão norte-mineiro: a fauna e a flora dos Gerais. Trazemos o escritor em um dos vários diálogos que mantinha com certa constância com seus tradutores como, por exemplo, a americana Harriet de Onís, mencionado por Reinaldo:

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 hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. 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 esses 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. (ROSA, *apud* REINALDO, 2005, p. 24-25)².

Em entrevistas com seus tradutores, Rosa nunca escondeu uma de suas maiores preocupações ao escrever seus textos: a intenção de dar à palavra outro significado pelo viés da fonética, unindo à sua forma gráfica uma forma musical, em que as estratégias utilizadas na maneira de escrever produzem mais expressividade criando, dessa forma, uma “música subjacente”:

(...) Há uma música sob, uma música depositada no fundo, debaixo de algo deitado, estendido, morto ou como morto (...). Uma música que anima o sentido, subverte-o para encontrar sua raiz primeira, e garantir uma “maior expressividade.” (REINALDO, 2005, p. 25).

Outro ponto importante a ser lembrado é o exercício de Rosa para retirar o leitor de seu lugar comum, de sua zona de conforto, das facilidades. É necessário que o leitor interaja com o texto como se fosse uma luta, uma briga. O texto como um animal que necessita ser domado. Assim, Gabriela Reinaldo nos sugere um possível significado para a expressão “música subjacente”:

É quando as palavras tentam se livrar da capa do simbólico, das convenções, das arbitrariedades, e apelam para a concretude das onomatopeias: *sibilam as sílabas*: o ouriço faz clique-clique, o grão do macuco, faz ururar o uru. Quando o mato canta. (REINALDO, 2005, p. 15, grifos da autora).

Sendo assim, uma obra dessa magnitude desperta nas mais diversas esferas do conhecimento, tais como música, pintura, teatro, literatura, fotografia, cinema, dentre outras, o desejo de se

² Reinaldo menciona a entrevista que Guimarães Rosa concedeu a Harriet de Onís como parte dos arquivos do IEB, mas a referência não consta ao final do livro, apenas no rodapé.

propor um diálogo, justamente devido ao alto grau de riqueza e às inúmeras possibilidades de interpretação que oferece, como se fosse um mistério a ser decifrado.

Esse mistério foi o que impulsionou Fernanda Nayanne Barbosa e Alves de Oliveira³ a desvendar as possíveis cantigas implícitas no romance através de sua dissertação, *Grande sertão: veredas: um cancionero sertanejo* (2016). Fernanda Oliveira objetivou “evidenciar possibilidades de cantigas subjacentes ao romance retiradas a partir de observações minuciosas de várias leituras da narrativa.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 04). A música que brota na prosa rosiana moveu um intenso trabalho de pesquisa e uma atenção redobrada na leitura do romance em que se procurou responder às seguintes questões: “(...) quais são as cantigas ali implícitas? De que maneira seria possível evidenciá-las? Que contribuição demandam para o romance?” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 08). A pesquisa se propôs a “(...) evidenciar duas das cantigas subjacentes a *Grande sertão: veredas*: a “Canção do Capirote” e a “Valsa para Diadorim”, além de ressaltar a cantiga “Olererê baiana” e sua construção de sentido através das “palavras quebradas”, bem como a relevância para ilustrar a presença da cultura popular no romance em que “acontecimentos marcantes transformam-se em canções.” (REINALDO, 2005, p. 92). Várias cantigas de cunho popular estão presentes no romance: “Em *Grande sertão*, a canção não aparece apenas como fonte de lembrança, de recordação, ou de descobrimento da verdade. Canta-se também para esquecer. Em meio à espera angustiante da guerra, que deixava Riobaldo ‘em nervosias’, Luzié canta.” (REINALDO, 2005, p. 108, 109). Em outra ocasião: “(...) a música, muitas vezes, está associada ao esquecimento momentâneo das dificuldades vividas pelos jagunços e pelo próprio Riobaldo.” (REINALDO, 2005, p. 111).

É interessante observarmos como *Grande sertão: veredas* fomenta, desde seu lançamento, uma infinita produção musical. Assim como Fernanda Oliveira, vários grupos, músicos, compositores, pesquisadores, musicólogos, etc., se empenharam nessa travessia, tendo como fonte de inspiração a obra magna do escritor de Cordisburgo, dentre os quais citamos: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Celso Adolfo, Tom Jobim, Paulo César Pinheiro, Grupo Nhambuzim, Wilson Dias, Joaci Ornelas, entre outros.

³ Pesquisadora do grupo NONADA – UNIMONTES – Montes Claros – MG.

1.2 Música

Recorremos inicialmente a algumas conceituações, a começar por Flávio Barbeitas, em sua tese de doutoramento *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia* (2007), a fim de conduzir a uma primeira reflexão, levando em consideração nossa relação ocidental com tal arte:

(...) Esclarecendo que não se trata aqui de encontrar uma etiqueta qualquer para caracterizar tal dis-posição, não me parece absurdo, todavia, arriscar que a *abertura* que dis-põe a nossa relação ocidental com a música oscila entre a beleza, o entretenimento e, mais recentemente, a utilidade. Música ora é um objeto estético que contemplamos, ora é uma mercadoria que consumimos nos momentos de diversão, ora é capturada pelos vários discursos que nela encontram um meio para se atingir uma finalidade qualquer, a música tendo uma serventia, um “para quê.” Comumente se pensa em música a partir desses valores, embora a variedade de tonalidades afetivas individuais, característica também da contemporaneidade, dificulte uma generalização tão rigorosa e acentuada. (BARBEITAS, 2007, p. 67).

De chofre, percebe-se que a música é algo que escapa a uma definição ou posicionamento mais rígido. Está diretamente ligada ao tempo-espaço e ao homem que o habita, transformando-o e sendo transformada; transforma-se o homem, transforma-se também o modo de se fazer arte, de se fazer música. Somos ritmo e pulsação; o coração é o metrônomo, tambor interno que dita o compasso da vida, a respiração auxilia com seu ciclo modulante melódico, os braços seguem fiéis à regência dos maestros internos. Necessidade do antes, do agora e do depois: contemplação, entretenimento, mercadoria, diversão, pura beleza. Nas ruas, praças, templos, terreiros, quintais, a vida social sempre fora celebrada com música, reverenciando algum filho ilustre, comemorando datas cívicas, ou ainda praticada para fruição, prazer e entretenimento; manifestações artísticas e culturais reveladas pela sociedade durante os tempos, evocando cânticos do agora e outros guardados na memória, preservados pela tradição oral.

Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, faz um recorte interessante sobre a música em alguns momentos da história. Vejamos:

Foi propósito da música, em seu início, o evocar emoções coletivas, o atuar como estímulo para o trabalho, para o gozo sexual e para a guerra. A música era um meio de atordoar ou excitar os sentidos, um meio de prender por encantamento ou impelir à ação. Servia para pôr os homens em um estado diferente e não para refletir os fenômenos do mundo exterior. (...) A batida

do tambor, o ruído de paus se chocando, os sons metálicos, nada disso tem conteúdo: a única significação que possuem é a de, como sons organizados, produzirem efeitos sobre seres humanos. A função social da música era a de produzir tais efeitos e não a de representar uma realidade (FISCHER, 1973, p. 212).

A música é utilizada para estimular o trabalho, o amor e a guerra. Embriaga os sentidos, deleite para a alma, ou seja, produz efeitos poderosos sobre o humano. Unificava povos em torno de um propósito, apagava as diferenças e apaziguava os espíritos; contudo, às vezes, era sensual e traiçoeira. A propósito desse caráter enganador, lembramos aqui o ocorrido com os Jesuítas durante a catequização dos indígenas no Brasil, em que as letras das canções indígenas eram trocadas (preservando a língua Tupi) por letras de cunho católico, como descreve Mário de Andrade em *Música, doce música* (1933): “Aceitaram-lhes a música às vezes, substituindo-lhe as palavras originais por outras, sempre em língua tupi, mas de inspiração religiosa católica.” (ANDRADE, 1933, p. 10). Essas canções eram ensinadas às crianças catequizadas e apresentadas posteriormente à tribo, quando então se formavam coros infantis. Fischer descreve como a igreja católica explorava esse poder musical:

(...) A função da música, naquela época, era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa. Na verdade, cada homem se via em face dos seus próprios pecados individuais, mas a música o fazia ver-se em face do pecado universal e o desejo universal de redenção. O “conteúdo” de tal música era sempre o mesmo: você é uma criatura ínfima, desamparada e pecadora; identifique-se com os sofrimentos de Cristo e será salvo (FISCHER, 1973, p. 213).

Nesse caso, utiliza-se a música como forma de aproximação entre Cristo e os fiéis, a fim de promover no outro a empatia pela dor através de “uma emoção coletiva uniforme”, estimulando-os a experienciarem o mesmo sofrimento que Cristo sentiu durante sua travessia pelo mundo e o cumprimento de suas chagas, embalados pelos textos litúrgicos e os elementos musicais como harmonia, melodia, ritmo, responsáveis por conduzir a emoção, diluindo por vezes a subjetividade dos ouvintes. Desse modo, refletir sobre as relações do homem implica também em um exercício de reflexão sobre a conceituação de música, seu *modus operandi*, a qual sendo produto do construto humano, também muda e se (re)faz.

A produção musical contemporânea é analisada por José Miguel Wisnik quando trata do uso humano do som e da história desse uso:

(...) Vale adiantar, já, que a música contemporânea é aquela que se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído, pulso e não-pulso (a necessidade histórica dessa admissão generalizada inscreveu nela, como problema permanente e assumido, um grau muito maior de improbabilidade na medição ou na configuração do limiar diferencial entre a ordem e a não-ordem) (WISNIK, 1989, p. 31).

A relação entre som e ruído, por exemplo, está presente como uma das muitas possibilidades na música contemporânea; está ligada à forma com que cada povo, dentro de sua cultura, procede e se relaciona com as escalas musicais; o que para alguns povos seria definido como música, para outros não passaria de um simples barulho sem importância (em dada celebração de alguns povos selvagens, o ruído não interfere ou atrapalha a cerimônia, apenas convivem com a melodia principal a ser executada, se entrecruzando, mas cada um conservando sua autonomia), e esse mesmo ruído, dos mais variados gêneros e espécies, voltaria com força total incorporando-se na linguagem musical do século XX em obras de compositores como Schoenberg e Stravinsky. Partindo de uma visão mais crítica a respeito do ruído, levando-se em conta a especificidade de cada cultura e de cada sociedade, diríamos que poderá funcionar como um fator de contribuição na avaliação de quais sons seriam considerados intromissões indesejadas ou não. A música então seria algo feito com a intenção de comunicar uma ideia a alguém que, com as devidas apropriações culturais, fosse capaz de entender a mensagem transmitida por outro indivíduo; um código comum ao entendimento de sujeitos que compõem, ou são formados por um mesmo grupo cultural. Seria uma linguagem construída, variando de sociedade para sociedade. Seguindo esse raciocínio, a música, de certa forma, traduz a sociedade de uma determinada época e, com as transformações nos modos de atuação do homem nessa sociedade, a definição e os propósitos da música produzida por ele também se transformam. Apesar da resistência por parte de alguns grupos com relação à música produzida na contemporaneidade, é através dela que percebemos as mudanças na concepção do fazer musical, pois serve de norteadora para nos ajudar a compreender o homem do nosso tempo, o deslocamento de sentido entre o que era produzido ontem e o que é produzido hoje. Na composição 4'33'' do maestro John Cage a orquestra fica totalmente em silêncio, os músicos repousam sem tocar uma nota sequer, o que se ouve são os ruídos advindos da plateia. Esses são os sons, essa é a música a ser executada. Exemplos como esse nos mostram a capacidade inventiva que o homem possui

de sempre ir além, (re)inventando a arte e se (re)inventando. O ruído, bem como a primeira Guerra Mundial, terão papel fundamental na música composta no século XX.

No dia 29 de maio de 1913, em Paris, estreava o balé *A sagração da primavera*, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinski, chocando os espectadores da época. A composição era dotada de uma pulsão rítmica forte (o que era considerado desvio para os padrões de composição utilizados na época), uma música de ruídos; o balé soturno em transe, utilizando figurino bizarro, conflitava essencialmente com a disposição atlética e leveza do modelo de balé clássico. Wisnik descreve o que fora o acontecimento:

A Sagração, estrutura sonora provocando polêmica e pancadaria na platéia, ruído gerando ruído, desloca o lugar do silêncio, que vai para o fundo, onde se recusa a responder à pergunta sobre a natureza do código musical (depois da dispersão do código tonal). A introdução do ruído atua ambivalentemente como acréscimo de carga informativa das mensagens e acelerador entrópico dos códigos (o que realimenta entropicamente as mensagens). Está inaugurado o mundo moderno, como tudo aquilo que ele já contém de proliferação pós-moderna (WISNIK, 1989, p. 44).

Ora, esse acontecimento nos levou a refletir sobre o papel do ouvinte diante de determinada obra musical, bem como os impactos sofridos por esse sujeito no ato da escuta. Como o corpo, espaço sensível e expressivo por excelência, reage a experiências auditivas e visuais como essa que acabamos de descrever? Em seu livro *Música: entre o audível e o visível* (2003), Yara Caznok aborda a unidade dos sentidos originada na própria obra de arte, considerando a experiência direta do sujeito com o objeto artístico e as possíveis reverberações suscitadas durante esse encontro. O embasamento para a pesquisa da autora foi ancorado na Psicologia, na Filosofia, na Estética e na Arte, além da perspectiva fenomenológica ancorada na filosofia de Merleau-Ponty, em que “o corpo é espaço expressivo por excelência, transformador das intenções em realidades, meio de ser no mundo e fundamento da potência simbólica” (CAZNOK, 2003, p. 11). Assim, o corpo funcionaria como uma ponte entre o mundo sensível e o sentido indissociável que irrompe nele, em contato com as coisas. Ainda no prefácio do livro de Caznok, João A. Frayze-Pereira diz sobre a totalidade do corpo enquanto “ser” no mundo, os sentidos e o sensível:

Quer dizer, como uma totalidade sensível e sentiente o corpo é um ser capaz de reflexão, um estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e pelo qual podemos frequentar esse mundo e encontrar-lhe uma significação. Ou seja, considerando que há na coisa uma simbólica que vincula cada qualidade sensível às outras, constituindo

conjuntamente uma única coisa, o olhar, o tato e todos os outros sentidos são conjuntamente os poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação. (FRAYZE-PEREIRA, in: CAZNOK, 2003, p. 12).

Somos um todo e o corpo é o grande elemento responsável por captar os sentidos do mundo, funcionando como uma antena receptora que, ao mesmo tempo, possibilita a comunicação entre os sentidos, levando-nos a inferir que, durante nosso estado ao fruir uma obra de arte, somos cooptados por todos os sentidos que se apresentam vivos em sua potência máxima. Caznok direcionou seus estudos, de forma mais específica, para as relações entre a visão e a audição ligadas à linguagem musical.

Mas por ora, o que nos interessa é a distinção que ela faz entre as duas correntes estético-filosóficas opostas que problematizam o tema:

Historicamente, pode-se identificar, *grosso modo*, duas correntes estético-filosóficas opostas, mas não excludentes, que polemizaram esse tema: a chamada estética referencialista e a vertente absolutista. A primeira acredita que a música tenha seu significado assentado sobre a possibilidade de o mundo sonoro remeter o ouvinte a um outro conteúdo que não o musical: ele se torna meio para atingir algo que está além dele. Expressar, descrever, simbolizar ou imitar essas referências extramusicais – relações cosmológicas ou numerológicas, fenômenos da natureza, conteúdos narrativos e afetivos, entre outras possibilidades – seriam a razão de ser de um discurso musical. (...) A corrente absolutista ligada prioritariamente à música instrumental, concebe a música como linguagem autônoma em relação a quaisquer outros conteúdos, considerando-a auto-suficiente na construção e no estabelecimento de relações puramente sonoras, intramusicais. Imitações, descrições e referências a outros conteúdos que não o sonoro são consideradas interferências a uma suposta “audição verdadeira” e diminuem o valor de uma obra. (CAZNOK, 2003, p. 25-26, grifos da autora).

Segundo Meyer (1956), é necessário ressaltar que a corrente de pensamento absolutista divide-se em formalistas e expressionistas, em que estes instauram com o discurso musical “um relacionamento mais emocional e afetivo” (MEYER, *apud* CAZNOK, 2003, p. 24)⁴, de modo que o trabalho musical é avaliado de forma um pouco mais ampla, despertando no ouvinte emoções que são levadas em conta, admitindo os significados extra-musicais em alguma medida; e aqueles “apreendem o significado musical de forma mais intelectual, racional e categorizante” (CAZNOK, 2003, p. 24). Para os formalistas, a música é o que é pelos sons emitidos; seu significado está centrado na forma, ou seja, a forma pela forma, e

⁴ MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

basta. O significado restringe-se à forma e não são levados em conta quaisquer outros elementos extra-musicais. Percebemos a afinidade existente entre a música e as demais artes que contribuem com elementos extra-musicais variados para a composição de canções ou peças sinfônicas, conforme a poesia, por exemplo. As duas artes nasceram juntas e, mesmo sendo separadas mais tarde, continuaram a manter um diálogo proveitoso e fértil, culminando na produção de inúmeros estudos de relevada importância para as artes, como é o caso da *Melopoética*.

Campo de estudo que reverencia a histórica relação entre a música e a literatura, a *Melopoética* (do grego, *melos* = canto + *poética*), é um termo criado por Steve Paul Sher e abordado aqui no Brasil por Solange Ribeiro de Oliveira, que emparelha de forma crítica e investigativa as relações entre a composição musical e a construção da narrativa nas obras literárias. Essa abordagem é composta por três campos de estudos em que um deles focaliza

(...) a *literatura na música*, ou estudos lítero-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13, grifos da autora).

Muitos são os diálogos propostos pela música com outras artes. A título de exemplo, citamos ainda a Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky, intitulada “Romeu e Julieta”, baseada no clássico shakespeariano, bem como “Assim falou Zaratustra”, composta por Richard Strauss, inspirada no livro homônimo de Nietzsche. Steve Paul Sher, ainda sobre literatura na música, “destaca composições inspiradas por obras literárias específicas como *Harold en Italie*, de Berlioz, que remete ao poema de Byron, *Childe Harold*” (OLIVEIRA, 2002, p. 49). Os conceitos (expressões) literários tomados por empréstimo pela música e vice-versa: tema, frase, período, sentença, pergunta, resposta, variação, rapsódia, sonata, contraponto, cacofonia, polifonia, onomatopeia, assonância, dissonância etc, coadunam a intimidade entre as duas artes. Ainda temos o caso da canção, em que o próprio texto escrito, em alguma medida, invoca a formação de imagens suscitadas na cabeça do ouvinte, como é o caso do Rap (abreviação de *rhythm and poetry* – ritmo e poesia), da música de protesto que fazia uso em larga escala da metáfora durante o governo ditatorial em 1964, da Tropicália, como nos elucidava Augusto de Campos com relação a “Alegria, Alegria”, composta por Caetano Veloso:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. (CAMPOS, 1974, p. 153).

Ora, e isso não seria suscitar um quebra-cabeças de imagens na mente do ouvinte? Sim, é o mundo como trem descarrilhado (para não sairmos do campo metafórico), da rápida comunicação, de tanta informação, tudo acontecendo ao mesmo tempo; “tanta notícia.”

Inferimos que não existem definições rígidas ou formas definitivas quanto à significação musical. Entendemos a música como algo que traduz a sociedade de uma determinada época, atuando sobre o homem e participando das múltiplas atividades sociais, dando a elas significados. Quando nos relacionamos com a música, não extraímos dela somente seus elementos intra-musicais: harmonia, melodia e ritmo, somos afetados por toda teia de significados sociais, políticos e históricos daquela determinada época e daquele determinado povo; somos lançados nos saberes do coletivo e do folclórico, elementos que são marcas profundas e circunscrevem aquela sociedade no tempo, dando a ela vida e sentido, constituindo dessa forma o sujeito. Entendemos que esse processo é algo subjetivo e está ligado às experiências de cada sujeito e à sua forma de sentir, em que cada um absorve e lida com esse processamento de determinada maneira, mas, mesmo assim, cremos na riqueza que essa experiência sensível proporciona ao humano.

Contrapondo a teoria referencialista, sendo considerado um dos importantes pensadores da estética musical no século XIX, Eduard Hanslick apresenta em seu provocador ensaio “Do belo musical”, de 1854, conceitos polêmicos sobre o tema. Durante o ensaio, várias questões relacionadas à estética da obra de arte musical foram levantadas contrariando músicos, compositores, filósofos e musicólogos, questionando de forma arguta o pensamento estético-musical que prevalecia na época. Nosso objetivo não é dissecar a obra em questão, mas sim enfatizar alguns tópicos, os quais julgamos interessantes para nosso diálogo. Tomemos seu ensaio como um marco inovador no pensamento estético-musical, em que um esteta e musicólogo, em determinado momento da história, colocou em questão alguns conceitos musicais vigentes e influenciou o que viria a ser a música ocidental no século XX.

Para Hanslick, a música não tem o propósito de irromper sentimentos nos sujeitos, e muito menos os sentimentos fazem parte de sua constituição: “O efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a *necessidade*, nem a *constância*, nem, por fim, a *exclusividade* que um fenômeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético” (HANSLICK, 2002, p. 20, grifos do autor); talvez esse seja um dos pontos nevrálgicos de sua teoria. A música deve expressar *ideias musicais* e não servir de ambiente para a encenação de sentimentos (o sentimento que pode perpassar o ouvinte seria mera consequência, uma segunda etapa, e não o motivo principal), e o *belo musical* seria constituído pela ordenação das *formas sonoras* (daí a expressão formalismo), ou seja, o conteúdo da música, o fluxo dos sons ordenados com racionalidade, a arquitetura musical “como arte dos movimentos no espaço sonoro, concreto, e não apenas mental”, lembra-nos Sérgio Magnani (OLIVEIRA, 2002, p. 30).

Hanslick admite que o belo musical está contido nas *ideias musicais* do compositor e não nos sentimentos desse, um belo emancipado, independente e que não necessita contar com o apoio de elementos extramusicais. O compositor cria a partir de uma determinada melodia, uma ideia sonora, e faz uso dos componentes musicais:

(...) O *material* de que se serve o compositor, e cuja riqueza nunca se poderá supor assaz sumptuosa, são os sons no seu conjunto, com a possibilidade, neles ínsita, para distintas combinações de melodia, harmonia e ritmo. Inesgotada e inesgotável, domina sobretudo a melodia, como figura fundamental da beleza musical; a *harmonia* oferece sempre novos fundamentos com os seus milhares de possibilidades de transformação, de inversão e reforço; move-as a ambas concertadamente o *ritmo*, a artéria da vida musical, e dá-lhes colorido de múltiplos *timbres*. Se se perguntar o que se há de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *idéias musicais* (...) (HANSLICK, 2002, p. 41, grifos do autor).

As *formas sonoras em movimento* seriam o cerne da música; o que deve ser analisado é a sua própria forma, uma ordenação que deve ser construída de modo objetivo e racional, em que subjetividades são rejeitadas, pois, para Hanslick, a música é objeto da razão. Considera que a criação musical se passa em um momento único em que eclodem melodia, harmonia e ritmo. Um feito artístico que tem seu início na fantasia do compositor, e aí entra em cena sua capacidade de lidar com o tema suscitado, bem como a organização dos elementos musicais. O compositor, para tecer a trama sonora, deve lançar mão somente de elementos musicais objetivos, o que o próprio autor denomina de *ideias musicais*; ou seja, harmonia, melodia,

ritmo, campo harmônico, síncope, contraponto, buscando, dessa maneira, proporcionar um caráter autônomo à obra de arte musical, conforme assinala Barbeitas:

(...) alcançada a sua autonomia estética total, a música constitui, praticamente, um sistema auto-suficiente, fechado em si mesmo. O que a música conseguiria comunicar, em suma, “limita-se” ao arranjo variável de seus próprios materiais: podemos, sim, ouvir e compreender o encadeamento de motivos melódicos e de frases musicais, distinguir o sentido conclusivo ou suspensivo de uma cadência harmônica, abarcar a organização de todos os elementos numa forma ou em outra. O que não se consegue em música, diz Hanslick não sem razão, é referir-se a um dado “externo” (...), a partir de sons, deduzir as supostas intenções pré-compositivas do autor ou garantir a criação de um determinado efeito no ouvinte. (BARBEITAS, 2007, p. 153).

Para Hanslick, a música só conseguiria tornar-se objeto de investigação estética se atingisse essa “autonomia” em sua forma composicional; arte autônoma (atribuindo a ela um caráter científico). O que, de certa maneira, obscureceu seu pensamento, foi o fato de a música instrumental ocidental não possuir conceitos teóricos como na poesia (as ideias em torno da criação artística do compositor não poderiam ser explicitadas através das palavras. Conclusão a que chegou J. Triest após estudar as peças compostas por Bach para o “Cravo bem temperado”, definindo-as como autônomas e demasiadamente poéticas, sendo impossível texto algum traduzi-las, ou ainda, nas formas visuais das artes plásticas, sendo considerada pela tese romântica da época como algo inefável e etéreo, em que concebiam a música pela ótica do sentimento; baseando-se nos sentimentos inaugurados no sujeito no ato da audição, ou no compositor, no ato da composição, “a música – assim nos ensinam – não pode entreter o entendimento por meio de conceitos, como na poesia, nem também o olho mediante formas visíveis, como as artes plásticas, portanto, terá a vocação de actuar sobre os *sentimentos* do homem”⁵ (HANSLICK, 2002, p. 14, grifo do autor).

Destacamos que, para nós, é relevante o diálogo com tais elementos externos (extra-musicais) para a feitura da cantata, ou de qualquer outra obra de arte, exercício necessário para a produção, momento em que o compositor dialoga com o mundo e com o ambiente que o cerca. Interpretações à parte, compreendemos que o posicionamento do esteta militava contra a concepção de uma música que engendrasses, em sua constituição, configurações simpáticas, de aspectos afáveis à percepção do ouvinte representando, assim, objeto da razão,

⁵ Optamos por respeitar a grafia original do texto de Hanslick.

o que seria estritamente subjetivo e arbitrário, não refletindo de fato a música na visão de Hanslick. Em se tratando do conteúdo da música, torna-se, a priori e em determinadas circunstâncias, algo diverso e complexo de se definir, o qual defronta com a própria dificuldade de se expressar em palavras, sendo relegado somente ao sentir, o que não resolveria a questão:

(...) Mas, na música, vemos o conteúdo e a forma, o tema e a configuração, a imagem e a idéia confundidos numa unidade obscura e indivisível. A esta peculiaridade da arte sonora, em que a forma e o conteúdo são inseparáveis, contrapõem-se abruptamente a poesia e as artes plásticas, as quais podem representar de forma diversa o mesmo pensamento, o mesmo acontecimento. Da história de Guilherme Tell fez Florianum romance histórico, Schiller um drama, e Goethe começou a elaborá-la como epopéia. O conteúdo é em toda a parte o mesmo, susceptível da exposição em prosa, de ser narrado e reconhecido; a forma é diferente (HANSLICK, 2002, p. 100-101).

Nessa medida, o musicólogo defende a ideia de que o conteúdo musical é interno (diferentemente das outras artes) e está irmãmente ligado à forma, efeito também confirmado por Ernst Fischer: “(...) Por isso a Matemática seria a mais perfeita das ciências e a música seria a mais perfeita das artes, pois em ambas a forma se teria transformado em seu próprio conteúdo” (FISCHER, 1973, p. 133). O *belo musical* é algo exclusivo da organização sonora, racional e objetiva, dependente da forma como o compositor modela suas relações internas encerradas em si mesmas, “o *som* na *música* como o *fim em si*” (HANSLICK, 2002, p. 55, grifos do autor). Ele, em determinado momento do ensaio, nos previne quanto a essa complicação que é descrever o belo musical:

Constitui uma dificuldade extrema descrever o belo autônomo na arte sonora, o especificamente musical. Como a música não tem modelo na natureza nem expressa qualquer conteúdo conceptual, a ela só se pode fazer referência com termos técnicos secos ou com ficções poéticas. O seu reino, de facto, “não é deste mundo.” Todas as descrições fantasiosas, características, paráfrases de uma obra musical são figuradas ou errôneas. O que em qualquer outra arte é descrição, na música, é já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se em si mesma (HANSLICK, 2002, p. 43).

Na visão Hanslickiana, independente do motivo da inspiração, seja ela uma forte emoção, um trauma, o agradecimento a uma entidade religiosa qualquer, ou outro acontecimento que tenha orientado Beethoven a escrever a Terceira Sinfonia, isso se tornará

irrelevante e de menor importância ao nos debruçamos sobre certa obra para uma análise profunda e sistemática. O que conta é a música e somente ela importa. Deve-se chegar a possíveis opiniões valendo-se, para tal análise, da trama musical utilizada pelo compositor, e em que medida Beethoven teceu e manuseou essa trama. Em entrevista concedida ao amigo, maestro e escritor americano Robert Craft, o compositor Igor Stravinski discorre de maneira concisa sobre a complexidade da construção da “forma”:

(...) Hoje, o compositor não pensa nas notas isoladamente, mas na posição intervalar das notas na série, em sua dinâmica, em sua oitava, e em seu timbre. Exceto dentro da série, as notas nada são; mas nela, o aparecimento, a altura, a dinâmica, o timbre e as relações rítmicas das notas determinam a forma. (STRAVINSKY, *apud* CRAFT, 2004, p. 89).⁶

Como se não bastassem as múltiplas relações internas que compõem os sons (o que já é suficiente para considerarmos a música instrumental como arte abstrata, levando em consideração, nesse caso, a música como uma arte composta apenas pelas relações internas que integram os sons; o que será aclarado mais adiante), uma extensa multiplicidade de outras relações pode se juntar concomitantemente a ela, como é o caso da metáfora, atividade discursiva poderosa que atua de forma dinâmica em nosso campo cognitivo auxiliando, dia-a-dia, na decifração, compreensão e entendimento do mundo à nossa volta. Essa relação torna-se um pouco mais clara na música que possui o texto (as palavras) como parte integrante, juntamente com as relações internas, ou seja, a trama musical. Nessa cisão, nos alerta Hanslick que “(...) numa composição vocal, a eficácia dos sons nunca pode separar-se da das palavras, da ação e da decoração com tanta exatidão que seja possível separar estritamente a parte que cabe às distintas artes (...)” (HANSLICK, 2002, p. 30). Texto e música se fundem num bloco único, indivisível, e o bom compositor manuseará a trama sonora de modo que a música saberá como tratar de forma especial as palavras do texto. Mas, para além de uma simples reflexão sobre texto e sons (o que Hanslick denomina de composição vocal), antes, é necessário sublinhar alguns pontos dessa relação, mais especificamente situada no final do século XVIII.

O olhar de Hanslick incide sobre a música instrumental, dando a ela importante distinção, considerando-a “arte pura e absoluta dos sons” (HANSLICK, 2002, p. 30). Toda sua teoria terá o foco voltado para a música instrumental, fruto da importância que o autor

⁶ Colocar a referência de Stravinski aqui.

atribui – após profundos estudos – aos primeiros românticos alemães, como E. T. A. Hoffmann (estudioso de Beethoven, Haydn, Mozart e Gluck), Ludwig Tieck, Karl Philipp Moritz e Wackenroder, bem como o filósofo Immanuel Kant (mais especificamente em sua obra *Crítica da faculdade do juízo*), teóricos incentivadores da análise da metafísica da música instrumental, os quais contribuíram através de seus estudos para que ela se tornasse o centro da essência musical, emancipando-a do texto e da incumbência religiosa, inaugurando uma série de problematizações sobre sua autonomia, bem como questões de cunho estético.

Outra forma de se pensar a música instrumental (também chamada de “música pura”, ou, “música absoluta”) deu-se no final do século XVIII. Antes desse período, a música era utilizada para fins didáticos e religiosos (principalmente em missas e outras manifestações relacionadas ao sagrado), e o texto, assim como outros elementos musicais, era amalgamado à música, núcleo considerado importante em sua constituição. Vale à pena trazermos um interessante excerto a respeito da conclusão a que chega Ernst Fischer após debruçar-se sobre os estudos do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

O “conteúdo” da música de Igreja dessa espécie é, pois, determinado pelo texto litúrgico e pelas associações produzidas por esse texto: sofrimento divino, pecado humano, as próprias congregações religiosas, que não eram meros auditórios passivos, genuínas comunidades. A música “atua sobre” (como diz Hegel) a sensibilidade dos ouvintes congregados, não no sentido de produzir um sentimento subjetivo indefinido, mas no sentido de produzir uma emoção coletiva uniforme (FISCHER, 1973, p. 214).

A música aqui está sendo utilizada para a produção de sentimentos, direcionando o estado de espírito dos indivíduos para o mesmo sentir: o de se assumirem perante o mundo como sujeitos ínfimos e desvalidos que já nasceram do pecado, transportando-os, dessa forma, para uma condição homogênea de submissão à vontade de Deus, diluindo amiúde o potencial de subjetividade do indivíduo. Poderíamos considerar que esse conteúdo, em especial o texto, extrapola os limites internos da forma musical, agindo fora deles, estimulando os ouvintes que, hipoteticamente, o absorvem e o assimilam, transformados pela união dos sons em conjunto com o texto litúrgico. Filósofos, músicos, compositores e teóricos da música, desde longa data, examinam a relação entre texto (poesia) e música, como assinala André Vinícius Pessoa em sua dissertação *Uma poética da musicalidade na obra de João Guimarães Rosa*: “Para Sócrates, a música unida à poesia tem sempre que se submeter aos dizeres do texto. Os

elementos musicais, o ritmo, a harmonia e a melodia, têm que se adequar às palavras e nunca o contrário” (PESSÔA, 2006, p. 34). Rousseau, em seu *Dicionário de Música*, de 1768, já defendia a supremacia da música vocal. Segundo ele, a arte musical necessitava de palavras em sua constituição, ao passo que meros sons ou algo unicamente instrumental – vale a ressalva de que a “paixão” compõe um dos pontos centrais nos estudos do filósofo suíço – não seria capaz de traduzir as paixões humanas com toda sua potência e vigor. Também o compositor e músico alemão Johan Adam Hiller comungava das mesmas ideias de Rousseau com relação à música vocal. Em seus tratados, Hiller considerava que o motivo pelo qual a música vocal lograva condição privilegiada seria a imprescindível união entre a poesia e os sons, o que ocasionaria efeitos excepcionais no humano.

A transformação experimentada pela música durante o período Romântico, em se tratando de questões estéticas, mais precisamente no final do século XVIII, passa pelos teóricos do chamado “Primeiro Romantismo Alemão” (teve seu marco em 1798 com a publicação da revista *Athenäum*, empreendida pelos irmãos August Schlegel e Friedrich Schlegel). Tais teóricos traziam em seus textos um evidente incômodo com relação ao tratamento menor que vinha sendo concedido até então à prática musical meramente instrumental.

Tomemos como ponto de partida a publicação do inglês Karl Philipp Moritz, professor, escritor, estudioso das artes e da música, e um dos influenciadores do romantismo alemão que, em seu texto “Ensaio de uma unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito do consumado em si mesmo”, publicado em 1785⁷, adentra em uma reflexão bastante significativa sobre a estética. Moritz pormenoriza duas teses: a da “imitação” (influenciado pelo filósofo francês Charles Batteux, que postulava ser a imitação a gênese comum às belas-artes) e a do “prazer” oferecido pela obra de arte. Tratemos em especial da segunda tese.

Já de saída, a primeira providência de Moritz em seu texto é diferenciar o belo do útil. Segundo o autor, o belo (arte bela, na qual o propósito é o prazer) é algo que nos causa prazer sem ser útil, sem uma finalidade, sem um “para quê”; sua função está encerrada e acabada em si mesma, o que causaria no indivíduo o prazer desinteressado (pensamento que será de grande valia para sustentar nosso posicionamento quanto à arte dos sons). Ao passo que o útil (arte mecânica, na qual o propósito é a utilidade), como uma faca, deve executar sua função, que é o corte, de maneira eficiente, ou seja, sua função está para além, fora do objeto,

⁷ Nem todos os textos de Moritz possuem a data de publicação.

o prazer não está na faca em si, mas na capacidade de desempenhar sua função que, nesse caso, é cortar de forma eficiente, o que promove o prazer interessado.

Em sua tese de doutoramento, *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão* (2009), Mário Rodrigues Videira Júnior faz um aprofundado estudo dos conceitos estéticos de Karl Philipp Moritz, e nos auxilia na compreensão de suas teses:

O objeto útil, portanto, não cumpre (e nem necessita cumprir) a exigência de ser algo consumado em si mesmo, pois, como vimos, ele é apenas um *meio*, um instrumento para atingir uma finalidade externa a ele. Já por outro lado, argumenta ele, o objeto belo é um *todo*, consumado em si mesmo e capaz de proporcionar, assim, um prazer mais elevado e desinteressado do que aquele prazer que obtemos com um objeto útil (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 23, grifos do autor).

Videira Júnior sublinha a diferença entre o útil e o belo e já nos coloca diante do conceito do “consumado em si mesmo”, expressão de grande importância para a compreensão da música puramente instrumental como arte autônoma, o que justifica a busca desses estudiosos da época pela sua independência, sua abnegação por conceitos e teorias, o que a própria adequação das múltiplas vozes dispostas em conjunto, a prudência na escolha dos instrumentos que irão executar cada solo, a busca pelo timbre equilibrado de cada naipe, o modelo da orquestração utilizado, os saltos, os silêncios, os intervalos, a harmonia trabalhada com esmero e combinada com cautela pelo compositor já dariam conta de fazer:

Para que algo seja “consumado em si mesmo” é preciso que eu o tome em consideração como algo que tenha em si mesmo o seu fim. (...) E é nesse prazer desinteressado que reside a característica principal do belo. Mas Moritz ressalta que o prazer *não é* o objetivo principal da obra de arte. Ele é antes uma consequência natural dela. (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 25, grifo do autor).

A priori, a obra de arte não quer ser bela, não deseja avidamente ser bela, isso é consequência, pois seu prazer é desinteressado, sem utilidade externa a ela, sem finalidade objetiva, sem um “para quê.” Percebemos que Moritz tece suas teorias destinadas às artes plásticas, mas, assim como outros estudiosos e pesquisadores do assunto, nós pensamos ser possível transferir esse raciocínio e aplicá-lo na arte da música instrumental.

Moritz, em outro importante texto: “A marca do belo: em que medida as obras de arte podem ser descritas?”, traz um incômodo: como detalhar minuciosamente as obras de arte?

Isso seria possível? De que forma? Videira Júnior diz que “(...) tal possibilidade parece-lhe altamente problemática, e ele chega mesmo a afirmar que as palavras têm que acabar justamente ‘onde começa a verdadeira obra de arte’.” (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 26). Tal consideração será levada a sério pelo movimento Romântico e será valorosa fonte de inspiração: “Essa constatação da inadequação das palavras para descrever a arte influenciará profundamente o pensamento romântico (há ecos dessa ideia em textos de Wackenroder e F. Schlegel, dentre outros)”. (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 26). A conclusão a que Moritz chega frente à interrogativa sobre a descrição das obras de arte viabilizará o entendimento dos românticos para se pensar a música como arte autônoma, “(...) que a obra de arte seja compreendida em si e por si mesma (...)” (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 26-27), arte essa que, de tão bela e sublime, faltam palavras para descrevê-la ou, talvez, como pensaria Moritz, tais palavras necessitariam também de beleza igual para defini-la; um papel que caberá somente à poesia. Se antes do século XVIII a música instrumental recebera tratamento menor, a partir dos autores do Primeiro Romantismo alemão e seus tratados, ela desloca-se para outro patamar, recebendo dessa forma um olhar específico, apta a remeter-nos ao inefável, sendo considerada como: “(...) a mais universal das artes” (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 5).

É necessário realçar que nosso objetivo ao abordar algumas temáticas relacionadas à estética da música foi o de informar ao leitor um pouco sobre o percurso da música instrumental, bem como seu deslocamento rumo à autonomia e independência, abrindo dessa forma possíveis diálogos e novas reflexões. Não foi nosso objetivo esmiuçar com precisão tal assunto, que é complexo e extenso.

1.3 Cantata

Em seu livro, *Pequena História da Música*, Mário de Andrade nos traz a seguinte definição da forma musical cantata: “Trecho para uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, às vezes com coro também. O texto, em vez de historiado, descrevendo um fato dramático qualquer, é lírico, descrevendo uma situação psicológica. A cantata de câmara é profana; a de igreja é religiosa.” (ANDRADE, 2015, p. 200). Em sua definição, Mário pontua alguns aspectos como o número de vozes, o acompanhamento, a estrutura do texto e, talvez, o mais interessante, a diferenciação entre a cantata de câmara, que é profana (executam músicas de cunho não religioso), e a de igreja, que é religiosa (executam músicas de cunho

religioso). Já Vasco Mariz, em *História da Música no Brasil* (2005), define cantata da seguinte forma:

A *cantata* é uma espécie de oratório de pequenas proporções, para solistas vocais, coro e orquestra. Cantatas se tornaram comuns na Alemanha do século XVIII e eram compostas muito frequentemente para cerimônias e datas religiosas. Embora mantenha a estrutura do oratório (árias e coros ligados por recitativos), a cantata nem sempre conta uma história. Ela tem um caráter menos épico, e serve mais para a difusão de conceitos morais e espirituais. Apesar de cantatas sacras serem muito mais numerosas, existem também cantatas seculares, que homenageavam feitos de reis e príncipes. (MARIZ, 2005, p. 39).

O conceito trazido por Mariz se apresenta um pouco mais pormenorizado em relação ao de Mário, e podemos observar algumas diferenças em ambas as definições no que diz respeito à estrutura do texto, bem como o uso da nomenclatura. Ainda em se tratando do conceito da forma musical cantata, Robson Bessa Costa, em sua tese de doutoramento *A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos Afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*, realiza um estudo profundo sobre um dos compositores pioneiros da cantata italiana, Alessandro Scarlatti, e nos elucida com a seguinte definição:

Cantatas são imagens mentais transformadas em poesia e música, apresentadas a um público que deveria decodificar essas imagens para se encontrar com os artistas no mundo das ideias, da agudeza (ou parnaso, arcádia). É uma forma poético-musical criada na Itália, sendo que a maioria das cantatas italianas desse período foi composta para uma voz com acompanhamento de baixo contínuo, e algumas previam duas ou três vozes. (COSTA, 2017, p. 66).

Percebe-se aqui um conceito metafísico, em que Costa sugere a associação da música e da poesia como um amálgama a afetar o ouvinte, oferecendo-lhe uma experiência transfiguradora, lançando mão de recursos fônicos e imagens acústicas como a onomatopeia, a assonância, a dissonância, a aliteração, entre outras figuras de sonoridade comuns às artes irmãs. Costa resgata em sua pesquisa o conceito empregado nas cantatas Scarlattianas da *raffinata pittura verbale*, ou seja; “refinada pintura verbal”, em que “[c]ada cor, cada luz e cada sombra de cada palavra, cada verso, ou cada pensamento da poesia são ‘pintados’ por Scarlatti (...)” (COSTA, 2017, p. 69, 70). Com essa técnica, o compositor utiliza o tempo do compasso e as figuras da notação musical (semibreve, mínima, semínima, colcheia,

semicolcheia, fusa e semifusa) numa relação direta com a frase ou palavra a ser recitada ou cantada, criando um efeito até então nunca visto.

Durante a pesquisa, pudemos notar que a cantata, em todo seu percurso, não fora marcada por formas rígidas de composição, sendo que em um primeiro momento era dividida em duas partes: a primeira mais breve e a segunda um pouco mais longa, designada à declamação, podendo também ser dividida em estrofes. No início, mais comumente, era composta utilizando-se versos decassílabos, mas também foram encontradas composições com hexassílabos e tetrassílabos. De acordo com Costa,

Os textos poéticos das cantatas barrocas abordavam em sua maioria temas pastoris e/ou amorosos; algumas tinham textos mitológicos e históricos. Em menos quantidade, se apresentam textos humorísticos ou satíricos. (...) Os textos líricos e dramáticos, somados à característica de *pittura sonora* do canto monódico, encontraram na cantata uma forma perfeita para a aplicação dos ideais da estética barroca (...). (COSTA, 2017, p. 70-71).

Era permitido ao compositor um pouco mais de liberdade durante o processo composicional, além de sua delicada construção poético-musical, o que também suscitaria inovações na criação de novas formas de composição: “A cantata se desenvolveu, assim, em um momento de grande experimentação na poesia (...)” (COSTA, 2017, p. 67). Com relação à sua origem, existem dúvidas por parte dos pesquisadores, mas, segundo Costa, “o termo cantata aparece pela primeira vez na obra *Cantata pastorale fatta per Calen di Maggio in Siena*, composta para a celebração do casamento de Cesare d’Este e Virginia de’Medici, em 1586.” (COSTA, 2017, p. 67). Sobre seu surgimento, Costa afirma:

O surgimento da cantata nos parece um prosseguimento natural ao desenvolvimento da monodia, e o grande apreço que possui junto aos compositores se deveu, sobretudo, à possibilidade de expressão e experimentação que proporcionava pelo seu aspecto de obra camerística, produzida por competentes artistas, destinada principalmente a um ambiente bastante selecionado de aristocratas cultivadores da arte musical e poética. (COSTA, 2017, p. 68).

A monodia é a composição destinada a uma única voz (em oposição à polifonia), canto destinado a uma só pessoa, típica da música medieval, que mais tarde ganharia o acompanhamento de um ou mais instrumentos como o baixo contínuo. A cantata contribui

para a evolução dos conceitos de harmonia do século XVII, além de ter grande importância para a formação das bases do que viria a ser o Classicismo.

A cantata ganhou mais notoriedade entre os séculos XVII e XVIII, tanto na Itália quanto na Alemanha e na França, obtendo mais ascensão no período Barroco. Grandes nomes, além de Alessandro Scarlatti, também compuseram importantes cantatas, como Bach, Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello e Carl Orff. No Brasil, tem-se notícia da obra Egrégio, douto peregrino, de autoria do padre, também compositor e maestro, Caetano Mello de Jesus.

Destacamos que tais considerações sobre o conceito da forma cantata auxiliará na percepção de como foi possível materializar a tradução do romance rosiano em cantata, além de contribuir para a discussão e o entendimento da cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*, descrita detalhadamente na seção 3.2 do terceiro capítulo.

1.4 Polifonia Musical

Mário de Andrade trata da polifonia em seus escritos, de maneira mais particular, em dois momentos. Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), dedica-se ao assunto em um capítulo chamado “Polifonia”, no qual traz uma reflexão mais direcionada sobre a questão da harmonização utilizada na música da época, revelando alguns inconvenientes. Sublinha o fato de não ser dada a devida importância, por parte dos compositores e músicos em geral, no que concerne à harmonização da música popular (os problemas acontecem em nível mundial; “ultrapassam as nacionalidades”). Mesmo que a harmonização venha a ser empreendida em algum momento, aqui no Brasil soará “pobre”, o que somente com uma grande porção de erudição resolveria o problema – e ainda – seria um processo que não traduziria uma identidade nacional, soando como mera cópia do que é feito na Europa: “A harmonização europeia é vaga e desgraçada”⁸ (ANDRADE, 1972, p. 50). Os processos de harmonização desenvolvidos na Europa até então, segundo Mário, também não visavam buscar uma identidade nacional, não eram compostos levando em consideração a base, a raiz de cunho popular, o que ela chamava de “processos raciais.” Quando o harmonizador que compunha já desfrutava de alguma notoriedade, a harmonização passava despercebida pelo

⁸ Em respeito à grafia utilizada pelo autor modernista, optamos por manter a integridade dos textos não os alterando.

público em geral (não sendo filtrada por um olhar mais crítico), se transformando dessa maneira numa espécie de “modelo” para outros compositores, legitimando um fazer que não iria trazer à tona as verdadeiras características nacionais daquela região e daquele povo: “(...) Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais (...)” (ANDRADE, 1972, p. 50). Em se tratando do Brasil, segundo o autor, nossa harmonização até então não passava de uma simples cópia do que herdamos de Portugal, e mesmo que os compositores daqui atingissem algo diferente e inovador, seria considerada por ele como: “(...) invenção individual, passível de se generalizar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional (...)” (ANDRADE, 1972, p. 51).

Porém a última observação feita em um segundo momento do texto, no qual o modernista adentra a questão da polifonia com o foco voltado para a música brasileira produzida na época, Mário assume de maneira otimista que se há alguma possibilidade de conseguirmos imprimir uma identidade propriamente brasileira em nosso fazer musical, são os “sistemas raciais”, possíveis através da polifonia:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia (...). (ANDRADE, 1972, p. 52).

A forma como são executadas as variações e contracantos pelos músicos brasileiros, mais especificamente violões e flautas (sobretudo naquela época), tanto na linha melódica principal quanto na linha dos baixos executados pelo violão, mais precisamente na modinha, é definida da seguinte maneira por Mário em seu livro *Música, doce música*: “(...) desde os fins do sec. XVIII, se veio formando um gênero nacional de canção amorosa, em que a influência europeia era também fortíssima, a *Modinha* (ANDRADE, 1933, p. 18, grifo do autor). Aqui já aparecem indícios do que seria a nossa polifonia popular e, ousamos dizer, o que de mais rico e formoso se encontra em nossa música, aliada ao caldeirão de ritmos que compõem a verve musical brasileira. Mais à frente, essa polifonia ganharia ares de sofisticação e extremo bom gosto, com o desenvolvimento do chamado Tango Brasileiro, estilo que posteriormente seria nomeado de Choro ou Chorinho. Auxiliada por Maurício

Carrilho e Regina Meirelles, a pesquisadora Flavia Vilhena, em seu livro *Esses meninos e um pouco do choro*, assim define o primeiro gênero genuinamente brasileiro de nossa música:

Ainda na metade do século XIX, o choro era um jeito de tocar a música européia da época que invadia os salões brasileiros. Ou ainda, chamava-se choro ou grupo instrumental e, chorão, o músico. O choro surgiu de uma maneira particular de se interpretar as músicas da época. A mazurca, o tango da Espanha, a quadrilha, o schottish, elas foram ganhando contornos brasileiros, baseados na alegria e na improvisação com grande influência do lundu. (VILHENA, 2000, p. 17).

Tal estilo proporciona ao músico executante liberdade ampla, permitindo que todo o potencial de inventividade e técnica seja utilizado em função da polifonia, como bem mostrou Mestre Pixinguinha (com seus contracantos geniais), Antônio Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, Patápio Silva e tantos outros. A respeito do contraponto, o *Dicionário grove de música e músicos*, editado pelo musicólogo e crítico de música Stanley Sadie, menciona:

(...) Quando se acrescenta uma parte a outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior. O termo às vezes é reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de “polifonia”, significando literalmente “sons múltiplos.” (SADIE, 1994, p. 218).

Percebemos durante o percurso da pesquisa que alguns estudiosos aceitam a possível relação quase que de sinônimos entre polifonia e contraponto. Assim também pensa Ivan Cláudio Pereira Siqueira que, em sua tese de doutoramento *A música na prosa de Guimarães Rosa*, traz uma visão correlata à nossa, além da definição um pouco mais aprofundada acerca do contraponto:

(...) no contraponto, a simultânea independência e correlação de vozes é condição *sine qua non* para a sua efetivação nos três movimentos melódicos básicos: os paralelos, nos quais as direções (ascendência e descendência) das melodias são semelhantes; os movimentos contrários, nos quais uma melodia é ascendente e a outra descendente; e os oblíquos, em que uma voz permanece fixa enquanto a outra faz o movimento de descida ou subida. (...). (SIQUEIRA, 2009, p. 61-62).

Em síntese, para se classificar os movimentos melódicos, deve-se levar em consideração a relação entre a melodia principal e as outras que se relacionam com ela, tidas como

secundárias, soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras pré-estabelecidas.

Outro momento em que Mário de Andrade propõe mais uma vez a reflexão sobre polifonia, parece-nos que agora com um olhar mais distintivo, será em *Pequena história da música*, abordando o assunto em dois capítulos exclusivos, dedicando à “Polifonia católica” o capítulo IV e à “Polifonia protestante” o capítulo VII.

Em se tratando da Polifonia católica, Mário evidencia a importância das manifestações musicais e folclóricas de cunho popular que oferecem um arcabouço rico para as possíveis criações futuras, como é o caso dos primeiros indícios da polifonia:

(...) Os ritmos batidos das marchas, dos cantos de trabalho, dansas, etc. foram muito provavelmente a causa principal que levou compositores e teóricos a imaginar na possibilidade de criarem obras eruditas dotadas de combinações de valores de tempos diferentes e no jeito com que se poderia grafar isso. (ANDRADE, 2015, p. 44).

Unimos a isso o fato de existir um desejo pelos cantores praticantes do canto coral, de buscar melodias em que seja possível obter mais independência durante a execução da peça, extrapolar a rigidez das melodias, o que suscita “a ideia de ajuntar melodias em movimento contrário” (ANDRADE, 2015, p. 44). O chamado “Discante” possibilitou mais liberdade no que diz respeito à vocalização e maior dificuldade no que diz respeito à improvisação: “(...) Som contra som (Punctus contra punctum), donde se origina no século XIII a palavra contraponto (...)” (ANDRADE, 2015, p. 44). Foi necessária também a criação de uma nova forma de escrita musical, pois como foram inaugurados novos valores de tempo, era imperativo criar novas figuras que correspondessem aos novos valores determinados. Em face dessa ebulição de novidades, ocorreu a

(...) fusão dos processos de cantar paralelísticos e em movimento contrário, com a elevação do número de vozes da polifonia, criando o quarteto coral, a polifonia católica fixa os princípios estéticos mais importantes da simultaneidade melódica, durante os séculos XIII (...) e XIV (...). (ANDRADE, 2015, p. 46).

Paulatinamente, as coisas foram se definindo de maneira mais clara: a duração, os valores de cada nota; enfim, encontrou-se um caminho para que fossem atendidas as exigências dos padrões métricos vigentes. A escola de Paris é de grande importância nessa época, pois

padroniza a forma de se compor utilizando a polifonia: o Motete, o Conducto e o Rondó, que são assim definidos por Mário:

(...) O motete era a três vozes, cada uma com ritmo e textos diferentes. No conducto o canto-firme não era mais tirado do gregoriano, e sim um canto popular ou de invenção do compositor. No rondó a mesma melodia é repetida por todas as vozes, cada voz atacando a melodia por sua vez. Muito breve este último processo de compor foi chamado de cânone, e se tornou a norma principal da composição polifônica. (ANDRADE, 2015, p. 46).

Com auxílio da intervenção popular e do trabalho por parte de alguns trovadores, a polifonia se desenvolve. Mário nos apresenta um raio X da época e nos relata como a parte técnica finalmente foi ajustada:

(...) Já percebem e estabelecem que as séries de oitavas, uníssonos, quintas, são de fraco valor estético e é preciso evitá-las. As terças e sextas podem dar séries de quatro sons. As dissonâncias se sistematizam como notas de passagens. Já se tornou consciente o valor dinâmico delas e o efeito agradável da sua resolução numa consonância. É já bem o conceito de polifonia harmônica, de polifonia propriamente dita, embora as obras de então nos pareçam muitas vezes cambaias e duras. (...). (ANDRADE, 2015, p. 47).

Passa a existir, a partir de então, mais liberdade no que se refere à movimentação da harmonia, um equilíbrio maior concatenava os momentos de estabilidade e tensão, os sons são determinados de forma paralela, em conjunto; para Mário, essa música começa a ter mais coerência, começa a fazer sentido.

Vários foram os eventos ocorridos durante o século XIV na Europa, mas talvez a “Peste Negra”, “A Grande Fome” e a “Guerra de Cem Anos” tenham sido o que de mais devastador aconteceu; esta última, de forma específica, envolvendo diretamente França e Inglaterra. Tal confronto impacta inclusive na forma de se fazer música, de se fazer arte. Em meio a esse contexto, surge uma nova forma de se pensar música. Com o espírito forjado pelo sofrimento da guerra, novas ideias surgiram, outras sensibilidades floresceram, fazendo nascer então a “Ars Nova”. Essa é a denominação dada a uma nova forma de se pensar a música na França do século XIV e tem como criador o compositor e teórico da música Philippe de Vitry, o qual redigiu uma forma de notação musical específica, que sustentava e dava corpo a esse novo pensar:

O legado dessa fase de intensa atividade e renovação da música foi, na técnica, a sistematização dos componentes essenciais do sistema de notação musical usada hoje em dia e o lançamento das bases da polifonia a várias vozes e da harmonia moderna, e, na estética, a libertação dos compositores de sua dependência das formas eclesíásticas para veicular sua melhor música, possibilitando ainda que suas personalidades criativas individuais ganhassem legitimidade e encontrassem um novo espaço de expressão. Além disso, a Ars Nova foi uma inspiração para os compositores do século XX, estimulando pesquisas no terreno rítmico, perceptual, estrutural e harmônico que levaram à revolução de toda a arte musical moderna e também, especificamente, à criação da técnica serial.⁹

As inovações propostas permitiram mais leveza, dando à música ares de elegância e sofisticação no que diz respeito à parte rítmica. A melodia adquiriu mais fluência, personalidade mais marcante por não ter mais vínculo direto com o canto gregoriano. Outro aspecto digno de nota é a mistura da polifonia erudita (católica) com a música “profana”, cujos compositores, naquele momento, seduzidos pela música de natureza popular e pelo trovadorismo, começam a compor peças de conteúdo “obscuro”. Assim como na igreja, que em vários momentos utilizava-se da música e do texto para causar nos fiéis um sentimento de comoção coletiva e uniforme, a música profana se vale desse expediente, porém de maneira contrária. Vale à pena salientar a diferença entre essa e aquela. O propósito da música “profana”, diferentemente da música tida como sagrada, era suscitar no indivíduo “(...) a expressão de sentimentos, ideias, sensações e experiências, a qual, longe de diluir as pessoas em uma massa homogênea, cujas reações são idênticas, enseja o livre desenvolvimento individual, o desenvolvimento de associações subjetivas. (...)” (FISCHER, 1973, p. 215). É a música sacra misturando-se paulatinamente à música produzida pelas massas populares, um movimento que traduzia a sociedade da época, que começava a sentir os reflexos da ascensão da burguesia, o que reverberará no fazer musical. A Homofonia é a música na qual se respeita a ordem das vozes, com lugares determinados dentro da composição, uma após outra, sem haver concorrência ou oposição. O contrário vem a ser a polifonia, que representa os reflexos da burguesia em ascensão, em que há vozes sobrepostas, de certa forma, competindo umas com as outras por um lugar dentro da harmonia, onde se tem a linha principal e outras linhas secundárias, o que representaria, mais tarde, a luta de classes:

⁹ Disponível em: <http://musicanotempo.comunidades.net/ars-nova-seculo-xiv-xv>. Acesso em: 25/05/2019.

(...) podemos dizer que ela [a música sacra] tinha um caráter “objetivo”, em contraste com o caráter subjetivo e expressivo da música profana, cuja ascensão coincide com a ascensão da burguesia. Se examinarmos o longo e contraditório processo de secularização (laicização) da música, seremos mais uma vez levados a admitir que a música é um fenômeno eminentemente social. Embora consistindo em sons organizados, a própria organização desses sons corresponde à organização da sociedade em uma dada época. A secularização da música, iniciada com os trovadores e com os grandes movimentos heréticos – isto é, iniciada com a incipiente oposição entre os cavaleiros feudais e os *burgensis* – estendeu-se à própria música sacra, de modo que até a música religiosa se tornou finalmente mundana. (FISCHER, 1973, p. 215).

Obviamente o processo se deu de forma vagarosa, em que alguns pontos, gradualmente, também foram se transformando, como o próprio fortalecer da classe burguesa, que formava uma comunidade cada dia mais heterogênea conquistando poder e voz dentro de uma sociedade que até então contava com alguma estabilidade religiosa. Em contrapartida, a igreja adota algumas medidas com o intuito de frear a disseminação da música profana. A missa será totalmente reformulada: “(...) Agora ela principia sendo sistematicamente considerada como um todo musical indissolúvel; e as partes da obra se concatenam e adquirem lógica musical, principalmente por meio da unidade temática. (...)” (ANDRADE, 2015, p. 47). Criam-se as “Capelas Corais” e seus mestres (os chamados “mestre de capela”) como a de Windsor na Inglaterra. Especialmente em Veneza e Roma, no século XVI, a polifonia católica ganha mais foco e assina de vez sua importância histórica. Em Roma, com Giovanni Pierluigi da Palestrina, a polifonia é elevada ao seu grau máximo de composição técnica. Veneza, por ser ponto de encontro e importante centro na rota de comerciantes, aventureiros e saltimbancos, cidade marítima em constante efervescência, ostenta público dos mais variados gostos que absorvia toda e qualquer manifestação artística. No que se refere à polifonia protestante, ressaltamos dois momentos de mais importância no texto de Mário: a reforma Protestante de Lutero e o surgimento de Johann Sebastian Bach.

Além de todas as reverberações ocasionadas pela Reforma Protestante, liderada por Martinho Lutero no século XVI – e no campo da música não foi diferente – pode-se destacar, com alguma atenção, a criação do Coral Protestante, a união dos compositores alemães e a independência do Lied (poema escrito em alemão de caráter sentimental, harmonioso, para ser cantado a uma só voz, acompanhado pelo piano) em relação à canção francesa, tornando-se mais popular. Segundo Mário, “se compreende facilmente o prestígio que a reforma

adquiriria no sentimento dum povo que escutava as suas cantigas servindo no ofício religioso. (...)” (ANDRADE, 2015, p. 80). Lutero busca inspiração e temas para compor os cânticos religiosos, também adornados pela polifonia, no léxico popularesco do povo Alemão, obtendo ainda mais prestígio da comunidade protestante.

Definidas as estruturas da música religiosa alemã, Mário agora se ocupa em traduzir o que Johann Sebastian Bach representou naquela época, seduzindo a todos pelas notáveis formas encantadoras de sua música, em que a polifonia e a ideia de harmonia foram trabalhadas de maneira única, e nunca antes vista. Vale à pena trazermos o excerto um pouco mais extenso no qual Mário de Andrade descreve, com pinceladas de emoção, a genialidade do músico alemão:

(...) É um anacrônico. Toda a obra dele se coloca no século XVIII, fase do Classicismo musical, abertura do instrumentalismo sinfônico, domínio absoluto da melodia acompanhada da música vocal, expressão máxima da Música Pura. Bach não é nada disso. Si emprega orquestras nas suas paixões, o conjunto orquestral solista não possui para ele grande atrativo; e si escreve solos, tocatas, prelúdios, fantasias, suítes, para instrumentos polifônicos que-nem o órgão e o cravo ou mesmo solistas quais violino e flauta, a escritura ainda é sempre polifônica. Mesmo nas suas peças para solo vocal ou instrumental, o emprego da melodia acompanhada é quase que só uma aparência. O conceito dessas obras é fundamentalmente polifônico. (...) Não possui o senso da música decorativa, nem mesmo aquela paixão pela arquitetura sonora que estava criando no tempo, as formas vocais e instrumentais mais perfeitas da Música Pura, a ária e a sonata. Não possui o Classicismo aquele conceito da música de elite refinada e até palaciana, pelo qual os clássicos musicais serão, na melhor expressão do século XVIII, verdadeiras flores de salão. Ora Bach é intimamente popularesco. Na sua polifonia vocal a simplicidade, a, por assim dizer, ingenuidade no tratamento das vozes corais, é preestabelecida como critério de construção. E Bach realiza essa simplicidade coral com uma técnica absolutamente perfeita, de naturalidade e refinamento tamanhos, que parece inconcebível as cantatas, motetes, corais dele serem do mesmo erudito que nas obras instrumentais e na maravilhosa missa católica em si menor, elevará a polifonia imitativa ao seu esplendor supremo. (...) E a religiosidade básica da música dele é bem alemã. Uma certa rudeza característica, uma ortodoxia severa a envolve toda, uma ingenuidade mansa, muito cordata, virginal, se manifesta tecnicamente por aquele jeito um pouco desajeitado de tratar as vozes, que seria depois perpetuado na técnica alemã pelo estabamento vocal de Beethoven e pelo canto sinfonizado, de Wagner e de Strauss principalmente. Porém não foi um “clássico” no sentido histórico nem estético da palavra: tendo fundido como ninguém a musicalidade genial com uma ciência técnica incomensurável, João Sebastião Bach se tornou o Clássico por excelência. O homem que a gente estuda nas classes... Dentro da polifonia, com exceção de Palestrina para o coro a capela, ninguém não compreendeu como ele os caracteres polifônicos distintos do coral e do instrumento. Ao

mesmo tempo que humanizou o coro vocal, tratando-o com simplicidade sábia, surpreendeu o elemento mecânico do instrumento, tecnicizou-o com virtuosidade incomparável de polifonia, levando respectivamente a cantata religiosa e a forma da fuga à mais alta expressão de técnica e musicalidade. A obra de João Sebastião Bach é resultante de todo o passado coral liederesco alemão e polifônico universal. João Sebastião Bach é a síntese de seis séculos musicais. (...) (ANDRADE, 2015, p. 81-83).

Mário ainda evidencia a importância do músico alemão na composição do “Cravo bem temperado”, projeto para fins pedagógicos no qual Bach escreveu entre oito e doze peças, inicialmente, as quais eram disponibilizadas para seus alunos com o propósito de se aprofundarem na técnica do estudo do piano. Mais tarde, Bach nomeia as peças: “prelúdios” e “fugas”, e amplia o projeto, escrevendo para todas as tonalidades, maiores e menores, em que, mais uma vez, revela toda sua genialidade e o infinito poder de criação, deixando um legado invejável e escrevendo um importante capítulo na história da música tonal.

Com o intuito de esclarecer um pouco mais nosso leitor sobre essa pequena história que acabamos de discorrer, abrangendo uma pequena parte da transição do sistema modal para o tonal, através da polifonia, conceito que nos é caro e será utilizado mais à frente, trazemos uma pequena organização dos acontecimentos dos sons durante a história da humanidade, demonstrada na tese de doutoramento de Bernardo Andrade Marçolla, a saber; *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas*:

Essa história da música se estrutura a partir de um eixo tríplice: (a) *modal* – relacionada às tradições pré-modernas (músicas dos povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outros), bem como à tradição grega antiga e ao canto gregoriano (que seriam estágios modais da música ocidental); (b) *tonal* – que abrange todo um momento histórico que vai da polifonia medieval ao atonalismo – indo do barroco ao romantismo tardio, passando pelo clássico; (c) *serial* – ligada a formas radicais da música de vanguarda do séc. XX, que chega à música eletrônica e às tendências recentes da música minimalista repetitiva. (...) a polifonia se relaciona à possibilidade de aproximar linguagens que – pelo menos aparentemente – são tidas como distantes e incompatíveis (...). (MARÇOLLA, 2006, p. 75).

Nessa medida, cremos que fique mais claro observar as relações musicais que se sucederam durante a história da música que, de certa forma, com vimos, também é a história da humanidade.

Mário de Andrade e o grupo de Modernistas pensaram o Brasil, inicialmente São Paulo, em um momento no qual a cidade passava por intenso crescimento, efervescência, ebulição, convertendo-se do rural para o urbano; cidade metrópole cosmopolita composta por fragmentos múltiplos de imagens estilhaçadas, camadas formando um mosaico de imagens sobrepostas: a *Paulicéia Desvairada*. Esse foi o nome dado ao livro de poemas lançado pelo modernista em 1922, no qual, além de outras questões, Mário inova ao lançar mão do verso harmônico. A intenção do poeta paulista era irromper com o sistema que até então vigorava na poesia brasileira, ou seja, o discurso horizontal, melódico e linear. A poesia polifônica e o verso harmônico rompem com a linearidade, permitindo à palavra a liberdade em meio ao caos, à deriva, assim como a *Paulicéia Desvairada*.

1.5 Polifonia no romance

Daremos atenção especial, neste momento, à Polifonia no romance, por acreditarmos ser um dos conceitos-chave do nosso arcabouço teórico, nos permitindo, dessa forma, uma aproximação mais aprofundada e segura entre os dois objetos da pesquisa em questão: o romance *Grande sertão: veredas* e a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*. Até aqui, discorreremos sobre a Polifonia musical, agora, trataremos da Polifonia textual (romance polifônico), conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin.

Pensador, teórico, historiador, filósofo da linguagem e das artes, o russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin é necessário para alargar a compreensão de várias áreas das ciências humanas, principalmente no que concerne ao romance moderno. Ao debruçar-se sobre as obras de seu compatriota e cânone da Literatura mundial, Fiódor Dostoiévski, Bakhtin chega à conclusão de que esse criara um novo gênero de romance, a que chamará de “romance polifônico”, dedicando à nova descoberta um livro exclusivo: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nesse novo gênero, “[a] multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2010, p. 17). As vozes das personagens soam de maneira independente, sem estarem presas ou subordinadas à voz do autor, gozando de distanciamento e funcionando de forma autônoma dentro do texto, se posicionando em relação a várias questões e, por vezes, até discordando do autor: “(...) Ela [a voz] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da

palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.” (BAKHTIN, 2010, p. 18). Bakhtin busca na música o termo que julgou ser mais assertivo para classificar a nova descoberta, uma “metáfora”, “(...) pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo. (BAKHTIN, 2010, p. 35). O novo romance polifônico se contrapõe ao romance monológico, comum na época, no qual as vozes das personagens eram submissas, subordinadas à voz do autor e comungavam do mesmo posicionamento ideológico. Assim como a polifonia supera a homofonia, tornando-se a nova forma moderna do fazer musical, o romance polifônico (várias vozes independentes) também supera o romance monológico (no qual prevalece somente uma voz).

Outro conceito marcante e importante dentro das teorias Bakhtinianas, e que caminha ao lado da polifonia do romance é o dialogismo. Seria o princípio que concebe os enunciados no processo da linguagem, verbal ou não verbal, como algo heterogêneo e amplo em um processo de interação e troca entre o eu e o outro, que acontece por meio da interação e no discurso. Ou seja, o meu discurso sempre será perpassado pelo discurso do outro, pela palavra do outro; construo o meu discurso com base no que já foi dito:

Um membro de um grupo falante nunca encontra a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. (BAKHTIN, 2010, p. 239).

Para Bakhtin, todo e qualquer discurso é de natureza dialógica, um processo inerente a todo discurso, uma troca na qual a fala dos sujeitos do discurso estão constituídas do eu e do outro. A palavra como meio ativo e mutável atravessa gerações, séculos, infinitas categorias de discursos e vai ganhando, de boca em boca e, de tempos em tempos, outros significados que a impedem de ser neutra, imaculada. Em interessante artigo, “Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia” (2010), Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanini-Adames, assim definem o dialogismo em Bakhtin:

(...) O sujeito de Bakhtin, construído pelo outro, é também um sujeito construído na linguagem, que tem um projeto de fala que não depende só de sua intenção, mas depende do outro: primeiro é o outro com quem fala; depois o outro ideológico, tecido por outros discursos do contexto; ao mesmo tempo, o sujeito é corpo, são as outras vozes que o constituem. Não

há sujeito anterior à enunciação ou à escritura. O sujeito de Bakhtin se constitui na e pela interação e reproduz na sua fala e na sua prática o seu contexto imediato e social (...). (PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 68).

Os textos funcionariam como uma “arena” em que várias vozes se digladiam, pois “(...) um autor está sempre na relação dialógica com os outros e, na polifonia, sua voz é chamada à interação com as outras tantas vozes da sociedade em que se insere.” (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 68). Além de outras, essa foi uma das características importantes que Bakhtin observou nas obras de Dostoiévski, ou seja, a “(...) liberdade e independência que elas [personagens] assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. (...)” (BAKHTIN, 2010, p. 24). Sobre o dialogismo em Bakhtin, em sua tese de doutoramento *A voz das vozes – uma leitura bakhtiniana de Grande sertão: veredas* (2017), Maria Cecília Marks diz que “(...) diferentes discursos entram em interação, se manifestam em réplicas diretas ou veladas, reagem entre si, estabelecem consonâncias ou dissonâncias, transformando-se continuamente, sendo que o autor aparece como uma entre as muitas vozes da narrativa.” (MARKS, 2017, p. 06). Essas vozes se ouvem mutuamente, se comunicam, estão interligadas por um fio condutor de reciprocidade sem a necessidade de curvarem-se a qualquer comando de ordem hierárquica. Algumas grandes obras da Literatura mundial também foram marcadas por semelhantes características constatadas por Bakhtin em Dostoiévski. Citamos como exemplo o romance escrito por João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, cuja semelhança se dá principalmente no que se refere à polifonia e ao dialogismo.

Desde o ano do seu lançamento, em 1956, o romance *Grande sertão: veredas* tornou-se um divisor de águas na história da Literatura nacional. Escrito sob a forma de monólogo, em primeira pessoa, traz o narrador-protagonista-jagunço, Riobaldo Tatarana, perpassado por grandes incômodos que o atormentam durante sua jornada no Sertão: quem sou eu? Quem é você? O homem é bom? O homem é mau? Existe Deus? E talvez o mais solene de todos os incômodos: existe o Diabo? Eis aí a dúvida que irá movimentar a engrenagem do romance, do início ao fim da narrativa. Riobaldo revela-se através do diálogo (o início do romance é sinalizado pela presença do travessão, nesse caso, indicando a fala do personagem pelo discurso direto) expondo sua principal dúvida para o viajante que pausa em sua fazenda durante três dias, doutor letrado, da cidade, sujeito a quem Riobaldo julga ser de maior gabarito: “(...) O senhor é um homem soberano, circunspecto.” (ROSA, 2001, p. 624), que o

escuta atento e silencioso, recebendo suas várias histórias acumuladas através dos longos anos como jagunço, acerca da existência ou não do diabo.

Brenda K. Souza Gomes¹⁰, em seu texto *Sementes narrativas: as micronarrativas em Grande sertão: veredas*, menciona que

(...) Riobaldo parte do relato oral, do reconto, da posição de contador de estórias para compreender os fatos que permearam seu passado e que o atormentam enquanto velho. A narrativa começa com questionamentos metafísicos do narrador-personagem a respeito da existência do demônio, despertado por um fato ocorrido na fazenda, o qual faz com que Riobaldo resgate da memória e do acervo infindo da cultura popular, outras pequenas estórias que problematizam a questão do bem e do mal, de Deus e do Diabo. (GOMES, 2015, p. 10).

São várias as narrativas que compõem o mundo do ex-jagunço: dos loucos, das crianças, do seu compadre Quelemém, das rezadeiras, dos assassinos, dos sertanejos, dos chefes-jagunços companheiros do bando de Joca Ramiro, entre outras e, juntamente com elas, emergem as várias vozes que atravessam Riobaldo, atuando diretamente em sua autoconsciência e na percepção da realidade a sua volta. O “narrador-herói” recebe as várias vozes, reflete sobre, analisa as tensões, os pontos de vista, articulando com sua consciência em diálogo interno, e assim as devolve para o ouvinte atento através da “(...) reflexão oralizada das lembranças. Ele é o discurso que anuncia, discurso dialógico e que reverbera diversas vozes da sociedade” (MARKS, 2017, p. 19) obedecendo, dessa maneira, à coerência dialógica proposta por Bakhtin, fornecendo subsídios que sustentam nosso posicionamento quanto à natureza polifônica do romance:

(...) *Grande sertão: veredas* é um romance polifônico, cuja unidade reside na arquitetônica como foi construído o discurso do narrador. Essa voz única, porém plurivocal, coloca-se sobre o fundo de uma extensa paisagem, escuta atentamente vozes que vêm de todos os lados e tem a capacidade catalisadora de as processar e devolver para o interlocutor. (MARKS, 2017, p. 21-22).

O romance, escrito em forma de monólogo, é preenchido por múltiplas vozes que emergem através da narrativa: “(...) Riobaldo, ao contar sua estória, cria espaços, lacunas, agrega uma infinidade de outras narrativas e vozes ao seu relato, que auxiliam o narrador-personagem na

¹⁰ Pesquisadora do grupo NONADA – UNIMONTES – Montes Claros – MG.

busca por respostas.” (GOMES, 2015, p. 21). As vozes mostram-se “imiscíveis e equipolentes”, e não submetidas ao plano ideológico do autor. O doutor da cidade ouve atento, sem prestar qualquer juízo de valor, mas não responde, apenas observa “circumspecto”:

(...) Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além de seus limites, a palavra não-pronunciada do outro. (BAKHTIN, 2010, p. 231-232).

O diálogo se inicia desde a primeira página do livro com a presença desse interlocutor presente/ausente e assim segue até o final do romance. As respostas dadas por ele não são visíveis, mas, através da pontuação e das interrogativas feitas pelo narrador, percebemos sua participação no diálogo. Apesar da tensão intrínseca ao diálogo, em que uma das partes é suprimida, encontram-se traços, “vestígios” da palavra ausente do segundo interlocutor em alguns momentos, mantendo o “sentido geral” do diálogo, como sugere Bakhtin. Para Gomes,

[a]o desvelar os fios da própria memória, o narrador-personagem indaga e interroga o interlocutor que passa, a partir daí, a ter voz através da voz do ex-jagunço, figurada em afirmativas ou negativas que variam de acordo com os questionamentos lançados por Riobaldo. (GOMES, 2015, p. 23).

Em outro momento mais incisivo, a questão fica aclarada quando Riobaldo sugere ao Dr. da cidade que anote seus relatos. Gomes continua sua reflexão:

O narrador-personagem fala e solicita do seu interlocutor que anote, escreva. A partir desse pedido do narrador-personagem é possível observar dois narradores, um narrador da letra, que toma nota da fala do narrador-personagem, a fim de que nada se perca, conforme pede Riobaldo: “[...] o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem.” (ROSA, 1994, p. 406), e um da voz, aquele que conta de forma oral a estória, o doutor e Riobaldo, respectivamente. (GOMES, 2015, p. 23).

Lembramos que existem “duas estruturas na narrativa” do romance, em que as vozes pululam: “(...) a macronarrativa em *GS:V* relata os principais acontecimentos que permearam a vida de Riobaldo. Em torno desse relato principal giram todas as outras historietas [micronarrativas] (...), que são intercaladas ao romance como suporte enunciativo do narrador-personagem.” (GOMES, 2015, p. 24). Como exemplos de micronarrativas, citamos os casos de “Pedro Pindó”, “Aleixo”, “Maria Mutema” e o fatídico julgamento de “Zé Bebelo”: “um exemplo privilegiado de polifonia em *Grande Sertão: veredas* (...), do qual participam vozes reais, plenamente autônomas, de consciências em isonomia.” (MARKS, 2017, p. 28).


Riobaldo Tatarana, homem jagunço incomodado pelos mistérios do “mundo misturado”, reflexivo, empertigado diante das asperezas do Sertão, busca, através de sua narrativa e de todas as vozes nela contida, validar sua dúvida com relação à existência do demônio e ao pacto que possivelmente teria feito, sendo a interrogativa recorrente ao longo de todo o romance. Para Gomes, “(...) [s]obre o demônio, é comum que o interlocutor seja interrogado no sentido de que se confira se a criatura existe, ou não, e se há a possibilidade de com ele tratar um pacto” (GOMES, 2015, p. 26, 27), como demonstra o excerto abaixo:

(...) Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. (ROSA, 2001, p. 26).

Mais à frente, novamente Riobaldo, apesar de não querer mais tocar no assunto, ainda “repergunta”: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlenda, de com o demônio se poder tratar pacto?” (ROSA, 2001, p. 40). Chamamos a atenção para o uso dos “dois pontos” subsequentes, o que denota pausa maior, inserindo tom de seriedade, efetivando uma solicitação, esclarecimento, definição, insistindo na busca da resposta que dê cabo ao seu maior questionamento dentro do romance. Esse é o “mundo misturado” do Sertão; ambigüidade, “(...) Tudo é e não é...” (ROSA, 2001, p. 27), dualidade, Deus e o diabo, o bem e o mal, o que torna possível a transição de Maria Mutema, personagem assassina que se transforma em santa: “(...) [m]esmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa.” (ROSA, 2001,

p. 243). E assim é feita a travessia do protagonista que, desaguando no final do romance, ainda não tem sua dúvida quitada, nem é dada a ele resposta palpável; persiste a interrogativa em um último diálogo que não se resolve; “(...) não se encerra [a narrativa], posto que, ao final do texto, o autor apõe o símbolo do infinito, concebendo a infinitude do diálogo.” (MARKS, 2017, p. 139), conforme se lê a seguir:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para velhice vou, com ordem e trabalho. (...) Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigo somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

 (ROSA, 2001, p. 624).

A lemniscata, símbolo do infinito, menção à cobra que engole a própria cauda, alusão às inúmeras possibilidades, gênese de algo novo, sem começo nem fim, sem limites nem fronteiras, que é colocada no final do livro, após o último diálogo, é um dos indícios de que a dúvida de Riobaldo não se resolve, persiste sem “fim final.” Junte-se a isso a forma como o diálogo final é proposto; o tom da última interpelação de Riobaldo revela outra vertente de pensamento, ou seja, caso o demônio exista, ele está presente é dentro de nós, do “homem humano.” Nessa medida, o leitor é arremessado novamente para o início do romance em que o acontecimento do caso do “(...) bezerro erroso dá entrada ao principal questionamento de Riobaldo: o demo existe ou não existe?” (GOMES, 2015, p. 14). Assim, mais uma vez nos é dada outra pista de que *Grande sertão: veredas* é um romance de natureza polifônica, como afirma Bakhtin em seus apontamentos sobre as vozes em Dostoiévski, que foram: “(...) consoantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas.” (BAKHTIN, 2010, p. 44).

Até o momento, fizemos uma breve exposição sobre algumas questões relacionadas à música, à musicalidade, à polifonia musical e textual e, como este conceito, o de polifonia, foi adotado e aplicado por Bakhtin durante o estudo das obras de Dostoiévski, as quais classificou como “romance polifônico.” Trouxemos um dos nossos objetos de pesquisa, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, demonstrando como o romance em questão também é polifônico, composto por múltiplas vozes que emergem na narrativa do jagunço Riobaldo “imiscíveis e equipolentes.”

Para fundamentar nossas discussões, faremos no capítulo seguinte uma incursão pela fortuna crítica de *Grande sertão: veredas*, trazendo para o debate aquelas vozes que melhor dialogarão com as questões a serem apresentadas quando aproximarmos comparativamente os dois objetos de estudo desta dissertação.

CAPÍTULO 2

MOMENTAL DO AUTOR:

Para se ter um recomeço

A alquimia aplicada por João Guimarães Rosa na construção de suas obras, principalmente em se tratando de *Grande sertão: veredas*, foi e continua sendo algo surpreendente na literatura mundial, o que rendeu considerável fortuna crítica dedicada ao autor. O romance, dotado de riqueza e pluralidade peculiares, possibilitou o desdobramento de várias leituras em diferentes áreas e arrecadou durante os anos subsequentes à sua publicação significativo volume de estudos heterogêneos. Encontram-se análises das mais variadas, voltadas, a priori, para a remodelação linguística e estilística aplicada por Guimarães Rosa, bem como estudos sobre gênero, composição, estrutura da obra, além de uma gama de interpretações metafísicas, sociológicas, históricas, políticas, mitológicas, psicanalíticas, entre outras.

A partir de ensaios pioneiros, como o de Antonio Candido, “O homem dos avessos”, que compõe o livro *Tese e antítese*, publicado em 1964, Candido apresenta para o leitor um mundo arrebatador, cujo traço significativo fora a incrível capacidade inventiva de Guimarães Rosa, abrindo caminho às mais diversificadas linhas de pesquisa sobre suas obras:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo e forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 2006, p. 111).

Candido abre o ensaio enfatizando positivamente a profundidade da pesquisa a que se submeteu o autor, conseguindo revelar a mais subterrânea face do homem e do mundo. A forma como a realidade é tratada no romance, impulsionada pela subjetividade, invenção e observação arguta, possibilita ao leitor adentrar o mundo rústico para além da dimensão regional, transportando-o para um possível sertão-mundo universal, real e fantástico, transponível e intransponível, onde “tudo é e não é.” Universal porque no sertão rosiano, palco da saga, o homem sertanejo, forjado nos Gerais, é afetado também por incômodos de ordem universal (superando dessa forma o regionalismo): Deus existe? O diabo existe? Quem sou eu? Quem é você? O homem é bom? O homem é mau? Por esse motivo chega-se à conclusão: “o sertão é o mundo”, o que é justificado pela reflexão:

A experiência documentária em Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazer exprimir

os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o mundo. (CANDIDO, 2006, p. 112).

Estes são alguns dos preceitos que orientam as reflexões de Antonio Candido acerca do ensaio: a oposição entre local e universal, ambiguidade e reversibilidade, liberdade de invenção e êxito na elaboração de um universo autônomo. Guimarães Rosa eleva à enésima potência o signo sertão, transformando-o em personagem vivo dentro da trama, sertão que é metafórico, metafísico, lugar e não-lugar, um escapismo a categorizações clássicas: “Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 41).

Em um segundo momento do ensaio, Candido adota a forma de organização proposta por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, o que ele denomina de “elementos estruturais” da obra euclidiana. Utiliza como referência a tríplice divisão: a terra, o homem, a luta, aproximando dessa forma as duas obras: “Há em *Grande sertão: veredas*, como n’*Os Sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta.” (CANDIDO, 2006, p. 112). Ainda que existam diferenças entre ambas, sabemos que *Os Sertões* foi de grande importância na construção da obra magna rosiana, sendo considerada por muitos estudiosos, como Willi Bolle, obra matricial para sua construção. Candido aponta a diferença entre as obras:

Mas a analogia para por aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade. (CANDIDO, 2006b, p. 112-113).

Segundo Candido, o esquema de Euclides é puramente determinista e advém das teorias naturalistas positivistas do séc. XIX, em que o meio condiciona o homem, ou seja, o homem está dependente das circunstâncias que a terra lhe impõe e seu destino está diretamente ligado a esse movimento, o que não acontece em *Grande sertão: veredas*, em que os três elementos: terra, homem e luta encontram-se “embaralhados”, misturados entre si, mas ocupando um mesmo plano de ação embora, após estudos, chegemos à conclusão de que no sertão rosiano o poder do lugar se torna incontável em determinadas situações sobressaindo ao poder

humano; esse sertão-mundo é mais forte do que ele e dita regras. No ensaio, Candido ordena da seguinte forma esses três elementos estruturais: a terra, o homem, o problema (esse último remete à luta da jagunçagem e seu movimento de guerras e disputas).

O item “terra” traz o meio físico detalhado, espaço sertão onde tudo acontece, universo inventado, no qual ficção e realidade transitam numa “paisagem rude e bela, de um encanto extraordinário”. Somos alertados quanto aos traços do real que se dissolve em meio a nomes irreais, escapismos: “Aos poucos vemos surgir um universo fictício (...)”; desvelando o cenário mágico e emblemático composto pelo São Francisco: “(...) acidente físico e realidade mágica, curso d’água e deus fluvial, eixo do Sertão” (CANDIDO, 2006, p. 113). De extrema significação na narrativa, o São Francisco divide em duas partes distintas a vida de Riobaldo, é o grande rio: “O Rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...” (ROSA, 2001, p. 624). Nele, Riobaldo fora batizado pelo amor e pela coragem, realidade mágica, amálgama que sela seu destino ao de Diadorim. No ensaio o rio é tomado como divisor de mundos, marca simbólica adotada por Candido:

(...) o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é o fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Currálinho; da amizade ainda reta (...) por Diadorim, mulher travestida em homem. Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desconhecidos que lá sucedem. Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhonha; das tentações obscuras; das povoações fantasmais; do pacto com o diabo. (CANDIDO, 2006, p. 114).

O São Francisco é protagonista desse encontro e da forte experiência experimentada por Riobaldo. A partir desse momento, aquele que viria a ser o herói jagunço abre mão de si projetando-se no outro; apaixona-se por esse Diadorim que representa o lícito e o ilícito, o duplo, Deus e o diabo, a dúvida, a irremediável paixão; ambiguidade e reversibilidade que também se nota nessa mesma natureza de topografia móvel, em que o real e o fantástico solidificam a base da invenção onde o local que outrora fora “Veredas-Mortas” na verdade é “Veredas- Altas”, ou no caso do Liso do Sussuarão, intransponível sob o comando de Medeiro Vaz, e transponível sob o comando do chefe Urutu Branco.

Abordando a importância do rio no romance, Adélia Bezerra de Meneses, em seu ensaio “Matéria vertente: ‘Grande sertão: veredas’ de Guimarães Rosa e o Rio São

Francisco” (2002), assim como em Candido, considera que o rio, “além de realidade geográfica, é uma realidade mítica e mágica” (MENESES, 2002, p. 09). A ensaísta faz interessante comparação entre a fala de Riobaldo – o que ela chama de “jorro verbal” (matéria vertente) – e as caudalosas águas do São Francisco: “(...) o poderoso jorro verbal, ‘matéria vertente’ que é o relato do protagonista narrador diante do seu interlocutor silencioso.” (MENESES, 2002, p. 13). Outra comparação, não menos interessante, é feita entre o Dr. da cidade – interlocutor silencioso – e as margens do São Francisco; ou seja, esse interlocutor silencioso daria organização ao jorro verbal, seria o leito por onde a narrativa fluiria: “É como se a escuta do interlocutor fornecesse um continente a essa ‘matéria vertente’ que jorra, infinita e desorganizada, e lhe dá um curso, margens, delimitações, um leito no qual correr.” (MENESES, 2002, p. 09-10). Riobaldo, em seu narrar prosseguido, é atravessado por narrativas várias que, sem ordem cronológica entre o presente e o passado, são construídas e movidas por um sentimento de inquietação e dúvida, transcendendo o individual e desaguando no universal, procurando compreender as causas e os efeitos de suas atitudes, fiando que seu interlocutor possa elucidá-las.

Ainda em se tratando da importância dos rios, Rosa Amélia Pereira da Silva em *Travessias literárias em perspectiva interacionista: teoria e prática* (2016), chama a atenção para a importância do rio Urucua: “A empatia pelo Rio Urucua e a identificação com o homem sertanejo – entre tantos, o urucuiano – levou JGR a escrever acerca das questões sociais e políticas da região, sentimento que pode ter motivado tamanha inserção do Rio Urucua.” (SILVA, 2016, p. 38). O Urucua é comparado ao amor de Otacília: “Aclama-o pelas flores urucuiãs, que, ao seu derredor, nascem; pela comparação que se realiza entre o remanso do rio e Otacília, Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucua (...)” (SILVA, 2016, p. 40). Em outro momento, Silva chama a atenção para o nome Riobaldo:

O nome do personagem [o personagem traz no nome o lexema “rio”] tem estreita relação com o significado mítico de rio: igual ao rio que corre às próprias margens, Riobaldo vive às margens de seus conflitos; o rio, margeado pelas barreiras de ser rio; e o homem, margeado pelos conflitos que o constituem humano. (SILVA, 2016, p. 38).

Homem e rio se confundem; limites de margens possui o rio, as margens como limite possui o homem. Assim como as águas do rio, que se alternam entre momentos calmos e revoltos,

o rio segue a vida do jagunço herói até o final da história; o rio representando dessa maneira uma das várias metáforas possíveis, relacionada diretamente com a força irrefreável que é a vida.

Sobre o “homem”, voltando ao ensaio de Candido, é abordada a forma de viver desse sujeito forjado no universo do sertão e como é influenciado pelo meio físico, o qual lhe impõe uma forma de vida específica, sob o código de ética da jagunçagem, em que quase todos os membros que ali se inscrevem, de uma maneira ou de outra, acabam por aceitar as normas: “No código do jagunço, roubar é crime, mas cabe a coleta de tributos, – extorsões em dinheiro e requisições de gado, para manter o bando.” (CANDIDO, 2006, p. 119). Cada membro que ali chega tem seu motivo próprio para alistar-se no grupo, cada qual com sua razão. Abaixo segue um interessante excerto do romance sobre alguns dos grandes chefes de respeito, aqueles que mantinham firmeza no juramento ao código imposto:

Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. (ROSA, 2001, p. 33).

Alguns desses grandes chefes protagonizaram a cena “onde o livro alcança o nível da mais alta literatura” (CANDIDO, 2006, p. 117), ou seja, o julgamento de Zé Bebelo, o qual fora enviado com a missão de colocar ordem no sertão; ou seja, “(...) querer mudar a lei que rege aqueles homens.” (CANDIDO, 2006, p. 117). Isso significava ir contra as leis do “Norte”, alterar o código que regimentava a lei dos jagunços. Lei que nesse episódio conta com a presença do chefe maior, Joca Ramiro, que institui o tribunal no qual irá imperar a força do poder da palavra, destacando uma das tensões propostas por Rosa: barbárie *versus* civilização, ou, sertão *versus* cidade. Candido aponta para a semelhança de *Grande sertão: veredas* com os romances de cavalaria, mas adverte:

O comportamento dos jagunços não segue o padrão ideal dos poemas e romances de Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental, a lealdade; e não há dúvida que também para eles a carreira das armas tem significado algo transcendente, de obediência a uma espécie de dever. No melhor dos casos, o senso de serviço, que é o próprio fundamento da Cavalaria. (CANDIDO, 2006, p. 120).

Vale destacar a conduta do homem-jagunço com o código imposto e a disputa entre bandos rurais; características que alcançam quase a totalidade dos hábitos dos cavaleiros medievais.

Abordando o aspecto do “tribunal” no romance *Grande sertão: veredas*, Luiz Roncari em *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* (2004), dedica um capítulo exclusivo a esse evento, denominado “Tribunal do sertão.” Assim como Antonio Candido busca uma forma (figura) para nos elucidar quanto aos acontecimentos do romance – as margens direita e esquerda do Rio São Francisco – Roncari utiliza a figura geométrica do triângulo trapézio, que “(...) sugere então uma impressão de não acabamento, de irregularidade ou fracasso. Isso pode provir do fato de que a figura está em transformação, foi desviada, (...) mutilada.” (RONCARI, 2004, p. 264), a fim de explicar os fatos ocorridos no julgamento de Zé Bebelo e na Fazenda dos Tucanos (morte dos cavalos):

A montagem de um tribunal para o julgamento de Zé Bebelo e os fatos ocorridos na Fazenda dos Tucanos compõem os dois esteios da arquitetura do *Grande sertão*, a qual teria a forma de um trapézio e imitaria a figura das grandes chapadas dos Gerais. Esses dois episódios estão nos centros físico, narrativo e temático do romance. (RONCARI, 2004, p. 261).

Segundo o pesquisador, o fato acontecido na Fazenda dos Tucanos seria o “negativo” do Tribunal: “Tudo o que este representa de escolha, civilização, formação de vida, norma, ordem, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixeza, barbárie, como a liquidação dos cavalos, suspeita e morte.” (RONCARI, 2004, p. 261). O episódio do julgamento seria

(...) o ápice do desenvolvimento narrativo, (...) até ele, os episódios se encadeiam dispersivamente, num desenvolvimento lento e truncado, através dos divertimentos das estórias paralelas, das fugas da ação principal e dos circunlóquios retardadores, voltando sempre, porém, para o seu fulcro temático: a formação e a vida de aventuras do jagunço Riobaldo. (RONCARI, 2004, p. 263).

O julgamento de Zé Bebelo é considerado um momento singular, de “alta política”, em que Joca Ramiro com toda sua perspicácia e caráter de grande líder, tenta instituir outra ordem no sertão dos Gerais que fosse o contrário do costume antigo, baseado no uso da violência, das armas e dos extermínios. Encontrou a oportunidade de instaurar uma atitude moderna e civilizada em um mundo até então incivilizado e campesino. Nessa medida, Roncari expõe como o episódio representa uma alegoria do Brasil da época: “(...) um espaço periférico,

dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização.” (RONCARI, 2004, p. 265). Para chegar a tal conclusão, iniciou sua averiguação partindo da seara dos estudos literários, crítica, história literária, forma e estética. Outro ponto importante e que vale destaque é que *Grande sertão: veredas* foi escrito no período do “desenvolvimento getulista” (RONCARI, 2004, p. 13), época em que o Brasil experimentou modificações econômicas importantes. Assim sendo, o autor ressalta a sagacidade e a aguçada capacidade crítica de Guimarães Rosa em ler o momento e escrever um romance tão bem acabado e revolucionário, que foi representado alegoricamente em *Grande sertão: veredas*, trazendo em seu bojo os costumes arcaicos de um Brasil profundo e ainda provinciano.

Trazemos à baila nesse momento outro importante olhar sobre a obra magna rosiana, o ensaio de Davi Arrigucci Jr.: “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994). Nele, Arrigucci investiga “outras modalidades de narrativa, provindas da tradição oral, em consonância com o processo histórico-social que rege a realidade também misturada do sertão rosiano.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 07). O autor aponta o traço que seria responsável por dar à obra uma de suas características mais marcantes: ser composto por uma mistura de diferentes formas narrativas. O ensaio é dividido por tópicos, os quais abordam pontos importantes como, por exemplo, caracterização das personagens, a narrativa épica romanesca tensionada pela paixão amorosa, Riobaldo como narrador da tradição oral, entre outros. Abordaremos aqui o tópico “linguagem.”

Segundo Arrigucci, esse “mundo misturado” que envolve todo o romance só é possível por alguns fatores, os quais Rosa se esmera em trabalhar cirurgicamente, que seriam: a busca pela origem da palavra (o princípio; a língua falada antes de “Babel”), a busca pelo caminho mítico e metafísico e o incansável “trabalho com as palavras”, o que o transformaria em um artesão, assumindo dessa maneira “a atitude de *poietés*, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 11). Para isso, Rosa utiliza todo o conhecimento adquirido ao longo da vida e o coloca em prática a serviço do entalhe da palavra: latinismos, neologismos, arcaísmos, vocábulos retirados das várias gramáticas estudadas ao longo da vida, além da fala regional do seu povo:

(...) um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga

expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. (ARRIGUCCI, 1994, p. 11).

Rosa desautomatiza a língua, desloca o signo em relação ao significante (nonada, aeiouva, mimiava), irrompe com a sintaxe tradicional, nas frases; desloca advérbios, pronomes, adjetivos, além de buscar por “(...) palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro (...)”; uma linguagem de “relevo topográfico.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 12-13).

Em *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, Suzi Frankl Sperber dedica um capítulo exclusivo a *Grande sertão: veredas*, e nos convida a participar, nós leitores, do relato narrado: “Não podemos nos alienar do que é contado. Precisamos participar ativamente, ou não prosseguiremos na leitura.” (SPERBER, 1982, p. 13). Segundo Sperber, a ação que nos cabe como leitores é “tirar a matéria da própria palavra.” (SPERBER, 1982, p. 73). A matéria vertente, a palavra criada por Rosa, palavras que têm plumagem, palavras em que o som é parte fundamental do significado; inseparáveis. Palavra que ecoa no silêncio do Dr. da cidade, seu interlocutor silencioso, vãos de diálogo:

A palavra implícita representa a outra face do eu que fala. É um outro que é ele mesmo. É uma pessoa ausente que se converte em destinatário da mensagem conativa. O destinatário, nós leitores e o interlocutor, transforma-se em cúmplice, em responsável, em participante da narrativa. É um tu que representa o homem urbano e culto. (SPERBER, 1982, p. 73).

É construída a cadeia de significação: eu – tu – nós; apesar de somente um dos elementos dessa cadeia se manifestar; o eu: “O eu tem a palavra e a voz.” (SPERBER, 1982, p. 73). Analisando o sintagma “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não”, Sperber mostra como os deslocamentos, omissões, inversões e repetições operados por Rosa modificam completamente a estrutura convencional (canônica) da frase, modificando assim, o sentido:

Caberá ao leitor, segundo receptor da mensagem (o primeiro é o interlocutor ausente/presente), preencher tal abertura com os elementos significativos que se lhe sucederem. O mesmo processo ocorre, porém, em cada um dos sintagmas seguintes, no livro todo, de modo a dificultar a apreensão plena – única – dos signos no livro todo. Deus, diabo, sertão, jagunço, Diadorim e todos os signos repetidos abrem-se em promessa de sentido, que sempre se renova, sem jamais se completar. (SPERBER, 1982, p. 77).

Esse fenômeno nos remete a Charles Peirce e ao conceito de “semiose ilimitada”, relação triádica entre representamen, interpretante e objeto. Na tentativa de se explicar um primeiro signo, nosso cérebro irá gerar outro signo, que é uma representação desse primeiro signo, e assim sucessivamente, construindo uma cadeia infinita de signos. Umberto Eco em *Tratado geral de semiótica* nos elucida:

(...) para estabelecer o significado de um significante (...) é necessário nomear o primeiro significante por meio de um outro significante, que a seu turno conta com outro significante que pode ser interpretado por outro significante, e assim sucessivamente. Temos destarte, um processo de semiose ilimitada. (ECO, 1980, p. 58).

Rosa abre um mundo de possibilidades e significados ao leitor. As interrogativas de Riobaldo, sem resposta factível por parte de seu interlocutor, convoca o leitor a perceber uma cadeia infinita de signos, buscando novos e inusitados alinhamentos entre significado e significante, abrindo a possibilidade de um universo novo, fenômeno que amplia nossa forma de ler as coisas do mundo:

As múltiplas possibilidades de explicação abrem o sintagma e o signo. Tudo cabe para completar o signo. Mas nada chega a completar o signo de forma absoluta e definitiva. Deste modo, ele se apresenta como perene possibilidade a ser preenchida – como busca permanente de sentido. É para além do significado que se completa o sintagma. Não para além do sentido. Sua incompletidão gera o silêncio. Esse silêncio é preenchido, enquanto há diálogo – pretenso – pelas palavras não ouvidas, na realidade não pronunciadas pelo interlocutor, que, contudo, suscitam um movimento de reflexão; tentativa de entender o hiato. (SPERBER, 1982, p. 81).

Em Guimarães Rosa o signo não é preenchido definitivamente. O escritor nos força a recorrer à cadeia infinita de signos ao utilizar sua linguagem de “relevo topográfico”, resvalosa, oblíqua. O que nos guia juntamente com o silêncio do interlocutor é a pontuação, as inflexões produzidas por Riobaldo durante o diálogo que, de certa forma, nos situa nesse vão dialógico.

No ensaio “Radiografias de um Romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa, presente em *Literatura e criação literária II* – a travessia dos sentidos, Telma Borges traz uma abordagem significativa quanto ao processo criativo do autor no que se refere, principalmente, à criação das palavras. Orientada pela noção teórica de enciclopédia: “modelo teórico que explica uma língua natural em toda sua complexidade e contraditoriedade” (SILVA, 2017, p. 393), conceito este desenvolvido por Umberto Eco

em “O antiporfírio” (1989) – em que o filósofo italiano demonstra as dessemelhanças entre os princípios teóricos de dicionário e de enciclopédia – a pesquisadora propõe

(...) buscar reflexos de *Grande sertão: veredas* na biblioteca rosiana e pensar de que maneira as leituras de Guimarães Rosa, confirmadas a partir das inúmeras marginais, explicitam um pouco a produção do romance. Parte-se, portanto, da hipótese de que o projeto de execução de *Grande sertão: veredas* é reflexo do Guimarães Rosa leitor, daquilo que suas leituras lhe permitem organizar em termos de conhecimento de mundo, de saber enciclopédico, poroso, impossível de ser pensado com base no pensamento à dicionário. (BORGES, 2017, p. 396).

Foram pesquisadas as marcas, traços, grifos, sinais, ou outras pistas que demonstrassem trechos que interessavam ao autor nos livros que compõem a biblioteca rosiana, os quais se encontram sob a tutela do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB):

Destacamos imagens de alguns livros nos quais as marginais estão diretamente relacionadas com *Grande sertão: veredas*. (...) realizamos uma possível interpretação de como corroboram a ideia de romance enciclopédico, argumento considerado como uma das inúmeras possibilidades de refletir sobre o processo criativo de João Guimarães Rosa. (BORGES, 2017, p. 398).

Nessa medida, foram verificadas algumas das importantes estratégias utilizadas pelo autor para compor seu texto pensado pelo viés enciclopédico, em que a palavra que nele habita é aberta ao conhecimento de mundo, a outras significações, outras experiências. Além disso, observou como Rosa se relacionava com diversos saberes, bem como seu inesgotável interesse em conhecer as mais diversas línguas do mundo, o que contribui de forma significativa para o aumento da força de seu texto. A pesquisadora chega à seguinte conclusão sobre o processo criativo de Rosa:

Parte-se da ideia de que o autor realiza diversos e diferentes procedimentos em busca de uma língua própria para sua literatura. (...) Rosa realiza ainda outras operações, tais como o ajuste vocabular, o aproveitamento sonoro, o aproveitamento temático, dentre outros. No caso em questão, o que se observa é o autor se fundamentando num processo popular de corrupção vocabular que faz variar significante e significado, podendo por vezes fazer emergir outros signos no conjunto infinito de possibilidades de uma língua, através de um processo lógico de composição vocabular. (BORGES, 2017, p. 399).

Tal processo é demonstrado pela pesquisadora no decorrer do ensaio, em que o autor utiliza alguns vocábulos em italiano, francês, alemão e inglês, e através dos processos de “arranjos, permutações ou combinações”, agrupa-os, “formando novos significantes” (BORGES, 2017, p. 400). Palavras como “trestriste” (prefixação), “descariado” (prefixação) ou ainda “aeiouava” (justaposição das vogais mais sufixo verbal, verbo derivado por sufixação) são alguns exemplos da criação dos neologismos que o escritor faz. Tal processo desencadeia a seguinte reação:

(...) o processo de ajuste vocabular, por meio da fricção dos significantes produz uma figuração sonora cuja significação dependerá do contexto em que a nova palavra foi inserida, como se procede no modelo de pensamento à enciclopédia. Conclui-se desse exercício realizado pelo autor que seu desejo primeiro é explorar a potência musical das palavras, ainda desprovida de significado; é a sua pulsação auditiva, recurso explorado em toda sua produção literária. (BORGES, 2017, p. 401).

Vários princípios regem a escrita rosiana, dentre eles a música das palavras ou também chamada sonoridade das palavras, evidente em toda sua produção, tornando-se assim um dos traços mais marcantes de sua escrita. Parece-nos, na maioria das vezes, que tal sonoridade está camuflada, revelando-se no momento em que a sintaxe tensiva do significante com significante atrita, liberando a centelha do signo que, por sua vez, se transforma em outro signo, em outro, em outro, sucessivamente. Seria algo mais profundo, que subjaz à própria palavra, e quando emerge, auxilia, de certa forma, nossa compreensão do sentido:

(...) crê-se que *Grande sertão: veredas*, em sua proposta de labirinto rizomático, que se conecta a infinitas possibilidades de projeção significativa, é um romance enciclopédico, aberto e provisório na perspectiva de que todo saber sobre ele produzido catapulta o conhecimento para outros platôs. (BORGES, 2017, p. 414).

O romance de Rosa também foi estudado de forma sistemática por João Adolfo Hansen em *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. Hansen utiliza a teoria dos signos inspirado em Deleuze para demonstrar que em *Grande sertão: veredas* nada é pragmático e o mundo criado pelo autor jamais será previsível; pelo contrário, tudo é invenção e deslocamento, o que favorece a “circularidade caótica” dos signos:

Na circularidade caótica – efeito, pois calculadíssima – um designado é tido como signo alegórico do significado de outro designado que designa, por

sua vez, uma outra significação; esta, por sua vez, significa-se nas designações e nos designados: a fala roda, no nada da ficção, mesmo quando há unidade construída de uma Ideia, que é pulverizada pela sua contra-efetuação, designado, e vice-versa, o que faz o texto em outros sentidos. (HANSEN, 2000, p. 187-188).

Hansen nos mostra como Rosa promove a abertura infinita dos signos, cujos sentidos são aumentados e enriquecidos de significações durante todo o texto, demonstrando que a linguagem utilizada pelo autor não veicula notícias da representação de um mundo previsível, familiar ao leitor, o que muitas vezes requer outra postura diante do texto, sem facilidades ou obviedades, decifrando o estilo proposto em busca de preencher os vazios da intelecção. Seria como decifrar uma língua dentro de outra língua; falada pelas crianças, pelos loucos, pelos poetas, pelas pedras, pelos bois. Segundo o ensaísta, isso se dá devido, além de outros fatores como a manipulação da língua, ao poderoso potencial de imaginação que Guimarães Rosa possui, como se o escritor fosse detentor da “imaginação de um homem de teatro” (HANSEN, 2000, p. 186), que eleva o signo ao infinito:

Assim pensada, a tópica da imaginação é representativa: por ela, o signo eleva-se ao infinito e relaciona-se com o Significado, impondo-se o discurso sensato, ainda quando descabelado, que captura o sentido numa significação alçada a modelo. Por ela, a imagem, figura, é semelhança maior ou menor de uma idealidade, ou referencialidade, ausentes, verdadeira matriz da designação do discurso (...). (HANSEN, 2000, p. 185-186).

A imaginação seria a responsável por recuperar ou trazer à tona imagens que substituiriam algo ausente: “A imaginação é operação por imagens tidas como reflexos vicários de algo ausente; suplemento, espécie de combinação de um jogo especulativo (...)” (HANSEN, 2000, p. 185). Sua escrita é para além dos signos; escrever, para Guimarães Rosa, significava “conferir à palavra seu sentido original” (HANSEN, 2000, p. 21), desgastado pelo tempo, pelo uso do cotidiano. Assim sendo, torna-se necessário o exercício quase que contínuo da busca por imagens que substituam esse referencial ausente, algo que preencha esse vazio, pois, na maioria das vezes, o signo é deslocado de seu significante, dificultando essa sintonia, causando estranheza. Na busca do entendimento do signo posto, criam-se outros signos: “(...) no efeito do deslocamento [nas falas de Riobaldo] encenam o inexpresso do sentido.” (HANSEN, 2000, p. 187). Essa operação é salutar para que o entendimento aconteça, pois a “mesma língua singular aflora como língua irreconhecível e fictícia, língua no limite

impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a distinção nos efeitos de sentido (...).” (HANSEN, 2000, p. 19-20).

Segundo Hansen, todo esse processo complexo de escrita só é possível, dentre outras coisas, mas principalmente pela linguagem (Rosa fez da linguagem sua matéria prima) e os procedimentos adotados para efetivar o “inexpresso do sentido”:

Rosa o efetua basicamente, por meio de procedimentos retóricos recorrentes, como a reclassificação e recategorização linguísticas, apagando categorias e classes prefixadas da designação/significação; ou como a transposição sintática, deslocando a sintaxe “gramatical” e “aceitável”; ou como a etimologização do léxico, motivado arbitrariamente por semelhança ou contiguidade sonora e semântica, evidenciando a convenção artificiosíssima de seu uso. (HANSEN, 2000, p. 187).

Sintagmas como “A mais voavam eram gaviões.” (ROSA, 2001, p. 547), “(...) o belo branco rosto dela aos poucos formava nata, dos escuros...” (ROSA, 2001, p. 546), “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.” (ROSA, 2001, p. 23), “Mataram. Dono dele nem sei que for.” (ROSA, 2001, p. 23) demonstram como os deslocamentos, transposições sintáticas, suspensão de sentido e omissões de termos atuam diretamente no sentido, exigindo assim uma leitura multifária. Aliada a todas essas operações complexas, existe ainda, – uma das grandes questões a qual Guimarães Rosa sempre mencionou ser de elevada importância para sua escrita – o acompanhamento musical que o escritor impõe a suas palavras.

Gabriela Reinaldo, em *Uma cantiga de se fechar os olhos... : mito e música em Guimarães Rosa*, propõe uma viagem musical pelos textos do escritor mineiro, entre eles, *Grande sertão: veredas*, no qual buscou decifrar “o sentido mítico que esse tipo de linguagem assume. (...) algo que está ligado ao inconsciente, ao sonho, aos arquétipos.” Em sua pesquisa, Reinaldo buscou os “centros gravitacionais para os quais algumas cantigas tendem. Ou para usar um termo próprio da canção e da poesia: motes.” (REINALDO, 2005, p. 223-224). Auxiliada pelas correspondências trocadas entre Rosa e alguns de seus tradutores – textos nos quais o escritor deixa clara a importância do som como um dos elementos responsáveis pela significação das palavras – a pesquisadora trabalha com o conceito de música subjacente, aquela que emerge quando a palavra é despida, quando Rosa busca sua gênese original e para tal faz uso das onomatopéias, assonâncias, dissonâncias, aliterações, rimas, entre outras:

É quando as palavras tentam se livrar da capa do simbólico, das convenções, das arbitrariedades, e apelam para a concretude das onomatopéias: *sibilam as sílabas*: o ouriço faz clique-clique, o grão do macuco, faz ururar o uru. Quando o mato canta. (REINALDO, 2005, p. 15, grifos da autora).

Nesse movimento, o escritor tenta extrair da palavra significados outros, algo de oculto: “Há uma música sob, uma música depositada no fundo, debaixo de algo deitado, estendido, morto ou como morto (...)” (REINALDO, 2005, p. 25). Sendo libertadas dessa carapaça, mostram seu outro lado expressivo em potencial: “Fazem-se poesia” (REINALDO, 2005, p. 25). Para a autora,

Há música por toda parte, no sertão. *Grandeza cantável*, como diz Riobaldo. Música dos bichos, das plantas, dos rios, dos carros-de-boi, dos ventos. Cantigas de ninar, de amor. Cantos religiosos, celebrações, festas e bandeirinhas. As danças. Canto de encantamento, feitiço encomendado. Modinhas, coplas, lundus. A cantilena lastimosa. Os reisados: saudações e bênçãos. O cortejo dos sons das hipnóticas ladainhas. E o silêncio – *um silêncio tão grande, tão fino, tão claro*. (REINALDO, 2005, p. 16, grifos da autora).

O romance é transpassado pela música em sua totalidade, não somente pela sonoridade que acompanha as palavras, mas nas várias formas que compõem o universo sertanejo, seja através das modas, das trovas, das quadras, dos versos, dos cantos e das baladas; canta-se para festejar, para guerrear, para esquecer, para (re)lembrar.

Reinaldo apresenta um interessante estudo sobre a “canção de Siruiz”, que representa a trilha sonora de Riobaldo, acompanhando a vida errante do jagunço herói por toda a narrativa: “(...) é uma canção que contém o germe de fatos que irão se desenvolver no decorrer da narração. (...) uma canção que prenuncia temas caros ao romance.” (REINALDO, 2005, p. 146). Em “Olerê baiana”, outra importante canção presente na narrativa, Reinaldo nos mostra como é utilizada tanto para a guerra quanto para o esquecimento: “(...) a cantiga de guerra dos jagunços, também parece ser uma cantiga de esquecimento. Ela ajuda a não sentir nem pensar. Era a cantiga da ‘alegria fingida’, a cantiga que dá coragem.” (REINALDO, 2005, p. 113). Cantada a quase todo o momento pelos jagunços, de forma variada, “(...) é a cantiga do erro, da guerra, do ir e vir, do sofrimento inconseqüente, sem saber.” (REINALDO, 2005, p. 115, grifos da autora).

Em sua dissertação de mestrado, *Uma Poética da Musicalidade na obra de João Guimarães Rosa* (2006), André Vinícius Pessôa investiga a possibilidade de “Unir música e pensamento a partir da prosa poética de Rosa (...).” (PESSÔA, 2006, p. 45), bem como as relações entre a poética da musicalidade e sua ligação com o sertão, pano de fundo constante em vários trabalhos do autor. Em determinado momento o pesquisador diz ter ficado surpreso com a orquestra noturna que ecoa múltiplos e misteriosos sons:

Ouve-se uma música noturna através da gama espessa de sons dos mais variados: pios de pássaros, o grão do macuco, a cobra que espreita, a anta que assovia, o canto dos ariris e o latido dos cães, os sapos, as corujas, o nhambu, o uru, o lobo, o gado, entre tantos, ruídos dos seres que ressoam. Ou mesmo o vento uivador que, com seu terrível chiado, abana o mato. (PESSÔA, 2006, p. 62).

Seu problema é: “Como se estabelece o diálogo entre música e literatura e, mais precisamente (...), como é possível haver o diálogo entre uma suposta poética da musicalidade e a obra de Rosa?” (PESSÔA, 2006, p. 45). Pessôa tem o foco voltado para o livro *No Urubuquãquã, no Pinhém*, detendo-se de forma mais atenciosa ao conto “O Recado do Morro”, observando a rede de diálogos entre os personagens, “(...) a canção de Laudelim Pulgapé e os sons musicais, emitidos pelos homens em torno da preparação dos festejos, acontecem em simultaneidade com diversos sons da natureza em uma dinâmica movente.” (PESSÔA, 2006, p. 50). Segundo o estudioso, “[n]a obra [*Corpo de Baile*], é possível, por um esforço de analogias, reconhecer metaforicamente uma estrutura semelhante às peças musicais, (...) como as sonatas, as fugas e até sinfonias.” (PESSÔA, 2006, p. 155).

Para solucionar o problema levantado, foram observadas com atenção as vozes em *Corpo de Baile* como um todo, onde “a música acontece no movimento pulsante, não-linear, onde vozes se alternam e se harmonizam num arranjo cósmico.” (PESSÔA, 2006, p. 58), no “transbordamento da linguagem oral através de um ritual poético da vida (...).” (PESSÔA, 2006, p. 59), “[n]as noites do sertão (onde) há silêncios que podem prestar habitação ao som. Os sons noturnos são amplamente ouvidos pelo Chefe [Zequiel], personagem que extrapola os limites de os ouvir.” (PESSÔA, 2006, p. 61). Ouve-se também o “[s]ilêncio do vôo macio dos urubus. Silêncio dos vazios. Silêncio das intensidades. Silêncio que amplifica pequenos ruídos. Silêncio do que se escreve.” (PESSÔA, 2006, p. 64). Há “(...) o violeiro e compositor Laudelim Pulgapé, que colheu o recado do próprio Coletor para transformá-lo em canção” (PESSÔA, 2006, p. 86), o qual é considerado “[v]ioleiro virtuose que tem sua arte

reconhecida com honras (...)” (PESSÔA, 2006, p. 94). Posto isso, Pessôa conclui: “(...) posso afirmar que a obra de Guimarães Rosa é ainda mais musical do que tudo que pôde ser relatado nestas linhas dissertativas. A conversa que ele propõe é inesgotável.” (PESSÔA, 2006, p. 154).

Outro trabalho que explora a música e a musicalidade no romance *Grande sertão: veredas* é o de Fernanda Nayanne Barbosa e Alves de Oliveira. Em sua dissertação intitulada *Grande sertão: veredas: um cancionário sertanejo*, Fernanda Oliveira objetivou “(...) evidenciar possibilidades de cantigas subjacentes ao romance retiradas a partir de observações minuciosas de várias leituras da narrativa.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 08). Aproximando música e literatura, a pesquisadora compôs duas canções com base em um exercício esmerado de leitura: “Canção do Capiroto” e “Valsa para Diadorim.” Diante de toda a riqueza que o romance oferta, Fernanda Oliveira chama a atenção para um detalhe importante:

(...) da necessidade de se olhar mais atentamente para as músicas que vão se compondo no romance em estudo, uma vez que Guimarães Rosa reserva para esse quesito grande afeto, apreciação e devoção. Acreditamos que as músicas ali escondidas têm um propósito além de simples fatores sonoros. (...) encontramos a necessidade de sugerir a outros leitores as cantigas veladas que escutamos no romance. (OLIVEIRA, F., 2016, p. 10).

Em um sertão Norte-Mineiro tão rico em diversidade de costumes, religiosidade, folclore, culinária, botânica, geografia, e tantas outras abundâncias, sempre trazidas à baila por Guimarães Rosa, o olhar sensível de Fernanda Oliveira foi capaz de captar o substrato necessário para compor as duas canções.

Primeiramente foram feitas algumas análises rítmicas, levando em consideração a entonação (forma como se emite o som vocal) com a qual Riobaldo menciona os vários nomes do demônio durante sua narrativa. Em uma delas, analisou-se um dos vocábulos utilizados para nomear o demônio: “Rincha-mãe”. Avaliando o referido nome ritmicamente, a pesquisadora concluiu que representa um anapesto, ou seja, verso latino composto de duas breves (ou átonas) e uma longa (ou tônica). Fernanda Oliveira explica o objetivo de tal exercício:

Se esses trechos fossem transpostos para a música, onde cada sílaba corresponde a um tempo, teríamos uma grande quantidade de notas com valores de pequenas frações. Quanto menor a fração, maior a velocidade.

Essa velocidade com que o trecho nos é proposto leva à reflexão sobre os estragos do demônio, bem como transparece através do vendaval de palavras, o redemoinho que o esconde: ‘O Diabo, na rua, no meio do redemunho...’ (OLIVEIRA, F., 2016, p. 34).

A intenção também foi demonstrar que “(...) o ritmo agrega sentidos ao texto e que a musicalidade não existe apenas para deixar o trabalho mais sedutor.” Outra análise interessante foi feita a partir do circunplexo de Russel, “que é uma pesquisa convertida em plano cartesiano, no qual o eixo vertical representa o grau de atividade (maior ou menor agitação) e o eixo horizontal representa as valências (positiva ou negativa).” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 34). A análise teve a intenção de investigar a possibilidade do pacto entre Riobaldo e o demônio, dúvida que paira no romance:

(...) pudemos refletir de alguma forma sobre a possibilidade de um pacto entre Riobaldo e o Diabo. Em várias cenas essa dúvida incomoda ou até mesmo influencia as atitudes do personagem, o que nos vale também para uma reflexão psicológica. (OLIVEIRA, F., 2016, p. 35).

Por fim, a estudiosa chega à mesma conclusão que nós: “(...) o diabo é o homem; ao homem é que se atribui a autoria das maldades que são realizadas.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 36). Acompanhemos a composição da “Canção do Capioto.”

O mote para a composição, o que posteriormente veio a se tornar o refrão da canção, é o que muitos pesquisadores consideram ser a epígrafe do romance “... O diabo na rua, no meio do redemunho...”. Através dele, também foi pensado o andamento da canção que tenta simular a ação de um redemunho ou redmoinho:

Os andamentos da melodia do Diabo seriam Adagio (calmo, devagar), Andante (velocidade média, nem lento nem rápido), Allegro (rápido), Presto (mais veloz), e Prestíssimo (o mais rápido possível). Todo esse movimento mimetiza o processo de formação de um redemoinho: um pouco de vento, um pouco mais, e outro bocado (...). (OLIVEIRA, F., 2016, p. 62).

As estrofes foram coletadas com base nos eventos que envolvem principalmente a presença do diabo: “As estrofes da música são permeadas por uma série de questões relacionadas ao medo, a pactos, a coragem, entre outros.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 62). Outros detalhes também foram levados em consideração como pequenas diferenças na escrita das palavras diabo, Diabo e demônio; a primeira e a última vogal que compõe o refrão são o “O”, “(...)

que se assemelha ao formato de um círculo e mimetiza o movimento circular realizado pelo redemunho (...)” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 67); expressões como “Viver é muito perigoso” e “viver é um descuido prosseguido”; a ordem das listas dos nomes atribuídos ao demônio no romance, entre outras. Outro ponto interessante é a variação rítmica que também reforça a ação do redemoinho, assim como o andamento:

A começar pelo ritmo, acreditamos que haveria variações constantes, considerando o fôlego exigido pela leitura de cada trecho específico. Os andamentos seriam outro fator com frequente mudança, seguindo a velocidade da leitura. Comprovamos a existência dessas alterações rítmicas através do verso 25: “Eu versava aquilo em redondos e quadrados.” Redondos expressa o redemoinho, veloz; quadrado seria o oposto de redondo, representando, pois, a calma, a lentidão. Ora o ritmo acelera, ora desacelera de novo. O redemoinho se forma e passa. (OLIVEIRA, F., 2016, p. 70).

Após análises e tentativas, chegou-se à conclusão de que a melodia também seria variada como o ritmo, alternando intervalos “(...) exóticos e em outros intervalos comuns.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 72), lembrando que intervalo é a distância entre uma nota e outra na pauta musical. Vale lembrar que a compositora utilizou o sistema tonal, mas adverte que “[é] possível outras possibilidades em outros padrões musicais como, por exemplo, a música modal.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 73), deixando em aberto também as notas a serem utilizadas e outros tipos de compasso e acordes. Segue um excerto da composição da “Canção do Capiroto”:

1 Do demo? Não gloso
 2 Rincha-Mãe, sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos,
 3 o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode,
 4 um Treciziano, o Azinhavre...
 5 O diabo existe e não existe?
 6 Viver é negócio muito perigoso...
 7 o diabo vige dentro do homem
 8 “menino – trem do diabo” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 62).

A leitura do romance não nos permite postular que Rosa deixa marcado um tipo de melodia, compasso ou notas definidas a serem seguidas, mas “(...) deixa sinais de uma música que vai se compondo a partir da leitura de cada ouvinte.” (OLIVEIRA, F., 2016, p. 76).

Em sua tese de doutoramento *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas*, Bernardo Andrade

Marçolla analisa os diferentes níveis de narrativa presentes no romance, investigando pela via da narração como é possível obter um aprendizado poético advindo dessa experiência: “Tendo como base a interação que se dá entre essas três dimensões da experiência [ritmo, transcendência e experiência estética], (...) temos as expressões artísticas de Riobaldo (...)” (MARÇOLLA, 2006, p. 06). Essa “expressão artística de Riobaldo” denominada “porosidade poética” significaria o deslocamento dele através dos vários níveis que compõem o romance, ou seja, é “pluralidade de níveis sob os quais a narrativa de Riobaldo pode ser lida – de um modo simultâneo, dinâmico e poroso – o que, por sua vez, remete a uma dimensão metapoética da obra literária.” (MARÇOLLA, 2006, p. 06). Riobaldo narra e presentifica o passado, e o faz de forma poética, (re)vivendo as emoções e desesperos das várias vozes que o perpassam. Aliado à forma do narrar e, intrínseco a ela, estaria o ritmo. Segundo Marçolla, uma ampla noção de ritmo, o que a priori traz a ideia de movimento, proporcionaria ampla interpretação e entendimento do romance:

Compreendida como frequência ou repetição, a noção de ritmo traz à tona, fundamentalmente, a ideia de movimento – que, por sua vez, pode expressar-se de diversas maneiras: podemos estar referindo-nos ao som ou à energia, forças que são, usual ou inusualmente, perceptíveis, aplicadas às frases, aos gêneros textuais ou ao sem tamanho do sertão. (MARÇOLLA, 2006, p. 51).

Através do ritmo, outros caminhos e outras experiências relacionadas ao sentido podem ser agregados ao humano tornando o universo do romance ainda maior. Esse raciocínio facilitaria ou ajudaria na compreensão de *Grande sertão: veredas* como uma grande música:

Parto do pressuposto que poderíamos compreender *Grande sertão: veredas* como um movimento complexo ou uma grande música – com letra e melodia, ritmos distintos, capaz de produzir estados de consciência e percepções de realidade as mais variadas. Arte: capaz de mudar as nossas concepções e os nossos posicionamentos frente ao real. (MARÇOLLA, 2006, p. 50).

Sim, também entendemos que *Grande sertão: veredas* pode ser compreendido como uma grande canção, e não somente pelo ritmo e pela poética da escrita rosiana. Alia-se a esses elementos a forma sonata como o romance foi escrito, a musicalidade sensível que emerge das palavras gerada pela fricção do significante com significativo, a íntima relação de Riobaldo com a canção de Siruiz, todas as trovas, quadras, canções, toadas diversas sempre

presentes no universo dos jagunços, além da própria paisagem sonora formada pelo sertão-som; sertão mundo universal.

CAPÍTULO 3

UNIVERSO REVERSO

O filósofo pré-socrático Empédoclis de Agrigento foi o criador da teoria cosmogênica dos quatro elementos (também chamados raízes) – terra, água, ar e fogo – e transformou o rumo do pensamento dos filósofos do Ocidente, influenciando Platão e Aristóteles. Para Empédoclis, existia uma força de atração (mistura) entre os elementos, que era ativada pelo amor (convergência), e uma força de repulsa (separação) que era ativada pelo ódio (divergência). O amor ajusta os elementos em uma combinação harmoniosa, conecta os corpos de forma que o resultado final seja homogêneo. O ódio, em contrapartida, fragmenta, quebra e desarranja a união dos corpos, de forma que o resultado final seja heterogêneo. Lembramos que essas duas forças, amor e ódio, estão presentes em todo o romance e se alternam ininterruptamente. Em sua dissertação de mestrado, *Empédoclis entre Mýthos e Lógos* – um estudo sobre a relação entre os poemas de Empédoclis depois do Papiro de Estrasburgo (2013), Eryc de Oliveira Leão nos traz a importância desse novo conceito para a época, bem como as reverberações futuras desse pensamento:

O conceito de elemento desenvolvido por Empédoclis a partir de uma estrutura pluralista, onde as várias propriedades dos materiais são explicadas pelas características diferentes dos quatro princípios, teve enorme impacto sobre a filosofia e ciência seguintes. [...] exerceu enorme influência devido à enorme capacidade retórica de explicar como a realidade pode ser construída a partir da combinação, em proporções variadas, desses quatro princípios, assim como as várias tonalidades de cores podem ser criadas a partir de poucas tonalidades básicas misturadas em proporções variadas [...] (LEÃO, 2013, p. 68).

Traçando um paralelo entre *Grande sertão: veredas* e a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*, com base nos quatro elementos da natureza, podemos inferir que a realidade de cada uma das personagens do romance, e aqui daremos foco às personagens retratadas na cantata, quais sejam: Hermógenes, Joca Ramiro, Diadorim e Riobaldo, é obtida através da combinação (em “proporções variadas”) desses quatro princípios: terra, água, ar e fogo. A estrutura de composição da cantata nos auxilia a ler o romance nessa perspectiva, uma vez que sua forma interna também pode ser pensada a partir dos quatro elementos. Isso nos foi possível devido ao arranjo dessas quatro personagens na cantata ocupando, cada uma delas, uma respectiva cor: Hermógenes ocupa a cor vermelha (primeiro tempo: fogo), Joca Ramiro ocupa a cor azul (segundo tempo: ar), Diadorim ocupa a cor verde (terceiro tempo: água) e Riobaldo ocupa a cor marrom (quarto tempo: terra). Analisando atentamente o exposto,

percebemos que existem no romance personagens que melhor se identificam com um elemento em relação a outro; algumas estarão mais ligadas ao ar, outras ao fogo e assim por diante. De acordo com a feitura da obra, as personagens podem transitar pelos quatro elementos, dependendo do grau de complexidade de cada uma. Isso se explica pela ideia da reversibilidade, possibilitando a gênese desse sertão-cosmos, que é um mundo em emergência.

Realçamos mais uma vez o protagonismo da cantata cênica que possibilitou e conduziu a aplicação dos quatro elementos na leitura do romance, disponibilizando também as cores e sua vinculação direta com as personagens. A cantata nos direcionou e forneceu importantes coordenadas para que pudéssemos ler o romance à luz dessa composição.

O princípio da reversibilidade está ligado à ideia dos quatro elementos que compõem todos os corpos existentes, constituindo as personagens, em maior ou em menor proporção; em cada situação as personagens podem ocupar distintas posições; ora uma característica se destaca, ora outra. Por isso a comparação com as cores primárias consideradas puras, quando misturadas entre si (nas devidas proporções) são responsáveis pela formação das várias tonalidades de cores secundárias e terciárias, ou seja, poucas tonalidades básicas são capazes de criar outras várias possibilidades. O mesmo acontece na música, em que sete notas musicais, articuladas pelo compositor, resultam numa sinfonia, cantata ou na harmonia sofisticada do jazz. Segundo Empédoclis, os corpos presentes na terra, sejam eles sólidos, líquidos ou gasosos, tinham sua constituição definida pela quantidade de cada um destes elementos – ar, terra, água e fogo – em sua constituição, desenvolvendo dessa maneira uma cosmologia (ciência que se ocupa de estudar o universo desde a origem, organização e evolução) apoiada nesse raciocínio. Por exemplo: “(...) se um objeto se dilui, perdendo sua característica de solidez, isso se deve à retirada do elemento terra de sua composição e ao acréscimo de água.” (LEÃO, 2013, p. 68). Leão nos leva à seguinte reflexão: existiria alguma personagem do romance que, sendo retirado algo dela, se transformaria ou assumiria temporariamente natureza diferente de sua composição original? Sim; percebemos essa possibilidade no caso do Aleixo, sujeito classificado como “homem de maiores ruindades calmas que já se viu.” (ROSA, 2001, p. 28).

Após ter assassinado, “por graça rústica (...)” (ROSA, 2001, p. 28), sem motivos aparentes, um velhinho que por sua casa passava pedindo esmola, teve seus filhos acometidos por uma doença que culminou numa cegueira. Após o acontecido, Aleixo muda por completo

seu comportamento, buscando ser, a cada dia, uma pessoa caridosa e bondosa. Ao nos atentarmos às características atribuídas ao Aleixo no início da narrativa, percebemos que, mesmo não praticando o mal constante, ele é classificado como “homem de maiores ruindades calmas”, sendo essa sua primeira característica a ser destacada. Na sequência, somos informados sobre o assassinato do velhinho pedinte. Estabelecendo uma relação com os quatro elementos de Empédoclis, poderíamos inferir, segundo as características da personagem, que Aleixo, nesse momento da narrativa, possuía em maior quantidade a presença do elemento fogo em sua composição. Algumas expressões contidas na narrativa, como “(...) vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão.” (ROSA, 2001, p. 28), auxiliam na reflexão sobre o elemento potencializado nessa passagem. O fogo, considerando o contexto, nos remeteria ao inferno, ao demônio, à dor e ao sofrimento. Após o assassinato, baseados nas postulações do filósofo de Agrigento, observamos a fragmentação, a quebra e o desarranjo da união dos corpos, o que é representado pela doença dos filhos, seguida da cegueira. Também nos é dito que ele era “afamalhado” e que seus filhos eram “(...) o amor dele (...)” (ROSA, 2001, p. 28). Um ano depois, os filhos adoecem, saram, mas tornam-se totalmente cegos, todos eles, os quatro, “sem remediável” (ROSA, 2001, p. 28). Nesse momento, Aleixo muda sua atitude com o mundo: “(...) agora vive na banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era.” (ROSA, 2001, p. 28). Chamamos a atenção para o verbo “suar”, que se encontra no gerúndio e transmite a ideia de ação não terminada, e explicita noção de grande esforço da personagem nesse processo de reversão. Lembramos que a reversibilidade é infinita, não definitiva, própria do humano. Entender a lógica humana é entender que podemos ser anjos e demônios, bons e maus. Nada impede que o Aleixo volte a ser um homem mau novamente; são as possibilidades do humano. O mesmo homem bom de hoje poderá ser o homem mau de amanhã. Com relação aos quatro elementos e a personagem, nesse momento da narrativa, inferimos que houve a atenuação do elemento fogo, ocasionado pelo amor aos filhos e pelo fato de começar a praticar bondade e caridade com todos: o amor que junta os elementos em uma combinação harmoniosa. No caso do Aleixo, percebemos que a falta de amor ao velhinho, o que também pode ser classificado como raiva, irritação, fúria ou ira, causou ruptura, quebra e desunião dos corpos, o que é representado pela doença e pela cegueira dos filhos. Após o acontecido, nos pareceu existir uma tomada de consciência da personagem, que mudou drasticamente seu modo de estar no mundo, ou seja, passou a

praticar o bem e a caridade sempre que possível. Devido à busca da proximidade com Deus, podemos dizer que Aleixo agora está sob a potência do elemento ar. Atenuou-se na personagem a potência do elemento fogo em um primeiro momento, o que comprova a ideia da reversibilidade, ou seja, ninguém é inteiramente bom e nem inteiramente mal; o que somos? Homem humano! Empédoclis foi um filósofo interessado em vários temas: astronomia, física, biologia, poesia. Inovou ao apresentar sua teoria cosmológica ao mundo ocidental, herdando de Parmênides o gosto e a inquietação com os mistérios da natureza, servindo-se desse princípio para postular suas teorias baseadas na mistura e na separação dos quatro elementos ou raízes, partindo do princípio da união, provocada pelo amor, e da separação, provocada pelo ódio.

3.1 Sertão, sertões: entre letra e melodia

A ligação potente – a qual perpassa toda a narrativa – entre os quatro elementos e o romance se evidencia a começar pelo título, seguido pela célebre epígrafe ou subtítulo, ou ainda considerada por alguns estudiosos como uma espécie de refrão do romance: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. Em um primeiro olhar, direcionado para o título: *Grande sertão: veredas*, destacam-se, por assim dizer, duas personagens (Adélia Bezerra de Menezes as considera também metáforas) de profundidade valiosa dentro da obra, conúbio entre terra e água: o sertão e os rios.

O sertão substantivo, representado aqui em toda sua grandeza, aquele que contém, além da terra, a água, o ar e o fogo, – o qual teve sua importância retratada em nossa pesquisa –, espaço mítico e metafísico onde o mundo se revira, vem adjetivado como “grande” (adjetivo anteposto ao substantivo e não o contrário); sem tamanho, imensidão amplificada quando se lê “grande sertão”, princípio de uma tentativa ineficaz de classificação:

Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo o sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... (ROSA, 2001, p. 558).

Porque é impossível delimitar o sertão rosiano, ele escapa, foge, deserta. Se se empurra de lado ele chega da outra banda; se se afasta de costas, ele esbarra na cacunda; se se tenta fugir, ele corre em volta. Ele é “(...) toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dada a conhecer (...)” (RÓNAI, 2001, p. 17). O sertão engloba os quatro elementos: terra, água, fogo e ar, sendo, talvez, o local onde melhor se equilibram. Em sua imensidão, o sertão é ar, imensidão para se voar. E porque é ar, nele estão contidos todos os seres que do ar extraem sua potência de vida, assistidos pelo ser celestial que habita as alturas, morada do divino: “Pai nosso que estais no céu”. Ora, se o sertão é também reverso, seu lado fogo, profundo e desalumiado, reside justamente nessa mesma imensidão, o que nos leva a inferir sobre a existência de uma possível divisão entre sertão luz e sertão treva, como também pensado por Suzi Frankl Sperber em *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976): “(...) o sertão-mundo corresponde ao *cosmos*, enquanto que o sertão satânico corresponde ao *caos primordial*. Sertão é ao mesmo tempo caos primordial e cosmos.” (SPERBER, 1976, p. 113, grifos da autora). Aqui, o “caos primordial” é aquele descrito pela mitologia grega, mais precisamente por Hesíodo na *Teogonia* (HESÍODO, 1995, p. 91). Caos seria o início, primeira divindade presente no universo, vago e sombrio, responsável pelos males e toda a desordem que assola a humanidade. Com o tempo, o Caos primordial ganhou a significação de satânico, modelo de inferno pensando no mundo ocidental. Tanto o Caos primordial, criado pelo mundo pagão (primitivo), quanto o que surgiu posteriormente no mundo cristão (satânico), possui o mesmo significado, como afirma Sperber (SPERBER, 1976, p. 113), a diferença entre ambos é a valoração moral: aquele não tem, este a possui. O mesmo se dá com o termo cosmos:

Do mesmo modo, aquilo que é cosmos, ou referido a cosmos, tanto poderá ter o sentido primeiro de cosmos primordial (pagão), como de cosmos cristão, portanto divino, celestial. Percebemos que a dualidade básica não girará em torno de *caos* e *cosmos*, em *Grande sertão: veredas*, senão em torno das noções opostas que de caos e cosmos tinham os primitivos e os cristãos. (SPERBER, 1976, p. 113, grifos da autora).

Sperber trabalha com a oposição entre dois conceitos: pagão e cristão. O romance também foi pensado por oposições como demonismo e messianismo, ocidentalismo e orientalismo, questões que Sperber aborda mais à frente em seu livro. Durante o fio narrativo do romance,

o mesmo sertão que é ocupado na sua imensidão pelo ar e também por outros elementos, sendo afável e receptivo como no caso da Guararavacã, torna-se, em outro momento, escuro e soturno, como no episódio das Veredas Mortas. Tem-se em um momento o sertão ar, imensidão sublime e, em outros, o sertão fogo, profundidade, imensidão rarefeita e ignóbil, pois “(...) a entidade ‘sertão’ é ampla, tendo tanto de concreto, como de abstrato, tendo tanto de preciso como de impreciso, de indeterminado”. (SPERBER, 1976, p. 114), como nas Veredas Mortas que, depois, soube-se ser Veredas Altas. Percebemos que, assim como as personagens, o sertão também se move dentro da narrativa, podendo em determinados momentos ser mais ar, em outros mais fogo e assim por diante. É a potência onde convivem os quatro elementos, onde tudo brota, pano de fundo, palco da saga, reverso, como tudo está passível de ser na obra rosiana. Nele, Riobaldo instaurou seus ritos de passagem: Liso do Sussuarão, Guararavacã do Guaicuí, Tamanduá-tão, Veredas-Mortas, entre outros, são locais demarcados por importantes acontecimentos na vida do jagunço: do oásis ao inferno, de tudo se encontra no sertão. Antonio Candido ressalta sua relevância para o autor e, naturalmente, para a obra: “O meio físico tem para ele [Guimarães Rosa] uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado. Nele, a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário.” (CANDIDO, 2006, p. 113). O sertão de Rosa é espiritual, histórico, real, imaginário, polissêmico, se multifaceta no decorrer de toda a narrativa:

Desde sua aparição no título e nas primeiras linhas do texto, essa palavra – **sertão** – vai se rodeando, pela indeterminação de seus limites e plurivalência de seus significados, das mais fundas e complexas ressonâncias significativas, que só crescem pela recorrência no decorrer do livro, impondo-se como símbolo poderoso, inextricavelmente ligado ao enredo como um todo. Mas, desde que surge, provoca o sentimento épico de que o conteúdo de um vasto assunto com ela se abre à nossa consideração. (ARRIGUCCI, 1994, p. 22, grifo do autor).

O espaço sertão, poeticamente classificado por Arrigucci como “objeto de evocação lírica” (ARRIGUCCI, 1994, p. 22), está submetido ao processo de reversibilidade em que “Tudo é e não é...” (ROSA, 2001, p. 27). Para Arrigucci,

[a] inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos – do sexual ao metafísico, do moral ao político – com as complicações decorrentes, não devem causar estranheza a um leitor de *Grande sertão: veredas*, onde fatos como esses ocorrem com frequência, expondo o

desconcerto na conduta dos seres e quebrando a ordem linear do relato. (ARRIGUCCI, 1994, p. 08, grifos do autor).

Essa reversibilidade se dá, por exemplo, no caso do Liso do Sussuarão, intransponível/infernal sob o comando de Medeiro Vaz; em outro momento, transponível/navegável sob o comando do Urutu Branco. Ou no caso de Maria Mutema que, de assassina foi elevada à condição de santa; e ainda por locais estratégicos citados na obra, mas que não existem no mundo real. Um misto de realidade e ficção, invencionice, gosto de quem conta histórias: “E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções.” (CANDIDO, 2006, p. 113). Esse mesmo sertão, de conteúdo múltiplo, vai sendo desvelado por Riobaldo ao doutor da cidade durante a narrativa, o que se dá logo no início – evocando a célebre recomendação: “O senhor tolere, isto é o sertão.” (ROSA, 2001, p. 23) – como tentativa de esclarecimento a respeito dessa solene personagem. A seguir, elencamos alguns diferentes trechos narrados por Riobaldo ao doutor da cidade nos quais observamos, em cada um, a potência mais marcante de um elemento ou de outro, o que irá depender de como Rosa fez o arranjo:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. (ROSA, 2001, p. 23-24).

Temos aqui uma referência ao telúrico, elemento terra (espaço físico), extensão territorial, inconcordâncias quanto às determinações de divisas, “fim de rumo”, não se mede, ou, quando se tenta, escapole. É aqui que a vida acontece, pulsa, é onde os quatro elementos se misturam no jogo da reversibilidade. Na cantata cênica, o elemento terra vem encabeçando a lista das palavras-chave do tempo marrom. “Terra”, “caminho” e “homem” são algumas das palavras-chave que compõem esse tempo. É o caminho, o destino, representa uma das maiores travessias de Riobaldo. O jagunço, outrora valente nas linhas de fogo do sertão, agora é barranqueiro, agricultor, herdou fazendas do padrinho-pai, terras para plantar e colher:

Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia dechover mais em

mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fecham o dia: o papa-banana, o azulêjo, a garrincha-do-brejo, o suirirí, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... (ROSA, 2001, p. 44).

Aqui, trata-se do aéreo, elemento ar, destacam-se sete espécies de pássaros típicos da região de Minas, Goiás e Bahia. A chuva também é lembrada, referência ao céu, águas que deslocam e se alongam pela imensidão aérea. O “tresvoar”, voar três vezes mais, revela as peraltices do bento-vieira, pássaro moleque. “Assovios” comunicam a despedida do dia e a chegada da noite, cantos que ecoam imensidão afora. Na cantata cênica, o elemento ar vem encabeçando a lista de palavras-chave do tempo azul. Riobaldo ergue a cabeça e se deleita com as belezas aéreas apontadas por Diadorim. “Ar”, “céu” e “Deus” são algumas das palavras-chave desse tempo e reafirmam sua ligação direta com o elemento ar.

A seguir, apresentamos o rio como componente central do tempo verde:

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe pra si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. (ROSA, 2001, p. 120).

A potência das águas está representada pela força vigorosa do rio São Francisco, rio que puxa para dentro, solavancos de correnteza. A comparação reduz o de-Janeiro a um córrego, fio d’água diminuído. O ainda menino Riobaldo se esquece da mãe por alguns instantes e aceita a travessia a convite do “Menino mocinho” (ROSA, 2001, p. 118), iniciação no amor e na coragem, também rito de passagem. O fogo do amor é aceso e une a todos – como postula Empédoclis – água, ar, terra, Riobaldo e o Menino. Na cantata cênica, o elemento água vem encabeçando a lista de palavras-chave do tempo verde. “águas”, “vereda”, “mulher”, são algumas das palavras-chave que compõem esse tempo.

O excerto abaixo é uma das muitas possibilidades para se ler o tempo vermelho:

– “Lúcifer! Lúcifer...” – aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbuhlado tremido, de passarinho ninhante mal acordado dum totalzinho sono. (ROSA, 2001, p. 438).

No quente da noite, num sertão grosso de escuro, repetidas vezes Riobaldo evoca o nome do Diabo, rompendo o silêncio severo das veredas mortas. A evocação, nessa passagem, tem alta significação do elemento fogo, os internos da terra onde dizem habitar o “Cujo”, outrora anjo jazendo agora nas profundezas. Aí está presente novamente a ideia da reversibilidade, a possível tentativa do pacto a reafirma; Riobaldo busca forças com o anjo que virou demônio. Na cantata cênica o elemento fogo vem encabeçando a lista de palavras-chave do tempo vermelho. “Fogo”, “inferno” e “diabo” são algumas das palavras-chave que o compõem.

Assim como o diabo, o sertão comunga de certa forma dessa onipresença; pode estar em “toda parte”, um escapismo a categorizações clássicas, sem ser apreendido por processos taxonômicos; ele é o lugar e o não lugar, ele é e não é. Percebe-se como esse sertão é amplo e complexo, como escapa a possíveis definições rígidas e exatas. Tudo nele é fugidio; em um momento carrega características do inferno personificado na terra; mais à frente, com seu verde exuberante, traz a marca do paraíso celestial. Sertão feito de amor e ódio, de paz e caos, de Deus e Diabo, opostos que se sobrepõem e constroem esse cenário enigmático. Associado a isso, temos a sensibilidade e o robusto poder imaginativo de um escritor habilidoso em nos apresentar um macrocosmo de leis próprias; um mundo possível, diferente de todos os outros mundos até então propostos. Dessa maneira, Rosa (re)cria o sertão, leva em consideração as primeiras experiências etimológicas da palavra e expande em muito sua significação. Seu sertão traz preocupações antes impensadas, questões complexas que ocupam os verdadeiros incômodos do homem, na medida em que dá a ele significados metafísicos, metafóricos, espirituais, para além do que até então havia sido pensado. Somado a isso, faz uso contínuo dos quatro elementos, cromatizando a narrativa. Pode ser comparado ao pintor que utiliza as cores primárias para obter uma aquarela de outras cores diversas; manuseia os quatro elementos dando a esse sertão mais mistério, mais magia. Acrescenta nele, em situações específicas, mais ar ou mais fogo, mais terra ou mais água. O certo é que, em muitas passagens, observamos com certa clareza como determinados elementos são potencializados. Por exemplo, na primeira travessia do Liso, percebemos como o elemento fogo está presente ali, Rosa sugerindo uma travessia semelhante à do inferno. No combate final entre Diadorim e Hermógenes, observamos também essa similitude com relação ao elemento fogo. Na travessia do de-Janeiro para o São Francisco, o elemento água transborda produzindo uma das metáforas mais importantes do romance. Em outro momento, onde a presença do elemento ar se faz poesia, Riobaldo exalta as belezas apresentadas a ele por Diadorim – os

pássaros –: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos do vento quente.” (ROSA, 2001, p. 61). Essa relação dos quatro elementos com o romance também nos foi revelada pela organização interna da cantata cênica. O fato de os quatro elementos, cada um deles, encabeçar a coluna das palavras-chave, foi fator determinante, o qual nos impulsionou a ler o romance na perspectiva da teoria de Empédoclis. Destarte, o sertão também se faz reverso, revirado, mundo amplificado, abrindo-se ao infinito de possibilidades. Assim, percebe-se como o processo tradutório do romance em cantata cênica auxilia e faz crescer ainda mais o signo rosiano. Quando esse escapa, nós, leitores, somos lançados num emaranhado de buscas de significados com o propósito de preencher a lacuna formada e, mais à frente, para nossa surpresa, encontramos outro significado que contradiz o que havia sido dito anteriormente, e outra vez somos lançados no nada; assim progride esse ciclo, infinitamente. Ainda empenhados na análise do título do romance, salientamos a presença dos rios, componente mais evidente e potente da manifestação do elemento água.

Esse grande sertão de fronteiras inverossímeis, pequena palavra potente, passível de tantos significados, ainda em se tratando do título, vem acompanhada pelo sinal de dois pontos sugerindo uma anunciação, esclarecimento, enumeração, descontinuação ligeira da voz ou ainda, segundo alguns estudiosos, marca adversativa, oposição, vasos sanguíneos, veios de água, estreitos caminhos dentro do imenso sertão, oásis: veredas. Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, assim as descreveu:

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (ROSA, 2003, p. 41).

Mais à frente, continua a descrevê-las de forma mais específica:

Há *veredas* grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (*marimbu*); com córrego, ribeirão ou riacho. (Por isso, também, em certas partes da região, passaram a chamar também de *veredas* os ribeirões, riachos e córregos – para aumentar nossa confusão (...)). (ROSA, 2003, p. 41, grifos do autor).

Caminhos que se abrem dentro do sertão maior em um baixo alagadiço, jardim avistado ao longe pela presença sagrada do buriti, sombra de descanso. Metaforicamente, as veredas também podem remeter aos vários caminhos pelos quais Riobaldo irá percorrer cumprindo sua saga pelo “grande sertão”, ou ainda, como Arrigucci sugere: “(...) pequenos cursos d’água entremeados, que são também caminhos possíveis da narrativa, fios do discurso (...)”. (ARRIGUCCI, 1994, p. 23).

O elemento água está presente no título através da expressão “vereda” que, no falar sertanejo, ganhou a denominação de “ribeirões, riachos e córregos” (também caminhos), porém Riobaldo logo chama a atenção do seu interlocutor para um importante detalhe: “Agora, por aqui, o senhor já viu: *Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*. E algum ribeirão.” (ROSA, 2001, p. 90). O grande sertão recebe as veredas em seu ventre, cursos d’água que cumprem sua travessia em direção aos rios menores que, por sua vez, deságuam no Velho Chico, o grande rio, o qual teve sua importância retratada em nossa pesquisa, com base nos textos de Adélia Bezerra de Menezes e Antonio Candido. Agora, cabe destacá-lo com outras relevâncias, buscando evidenciar sua relação direta e fundamental na construção das personagens Riobaldo e Diadorim, além de validar sua força como um dos grandes representantes do elemento água na obra. No ensaio “Realismo e transcendência: o mapa das Minas do grande sertão” (1998), Francis Utéza sinaliza alguns pontos importantes com relação à dinâmica de três grandes rios Mineiros presentes na narrativa – São Francisco, Rio das Velhas e Rio Urucuia. A começar pelo local, o porto, e o contexto geográfico, uma “encruzilhada fluvial” (UTÉZA, 1998, p. 128), na qual sucedem os encontros dos dois meninos e do ribeirão com o grande rio (chamamos a atenção para o vocábulo “encruzilhada”, o qual faz referência a um dos possíveis locais em que o demônio aparece quando invocado), observamos circunstâncias relevantes, realidades destoantes. Riobaldo “tirava esmola” (ROSA, 2001, p. 117) com o objetivo de arrecadar um tanto suficiente para pagar a promessa que Bigrí, sua mãe, havia feito. Diadorim acompanhava o tio na compra do arroz, vinha do lugar onde tudo se plantava, “[a]li estava, com chapéu-de-couro, de sujigola baixada (...)” (ROSA, 2001, p. 118), fumava cigarro, comprara queijo e rapadura com seu próprio dinheiro.

As características das personagens e a situação em que cada uma delas se encontra apontam para dois mundos opostos. O destaque dado às vestes de Diadorim, a companhia do tio que negociava o arroz, o cigarro, a compra na venda com seu dinheiro, revelam um sujeito

procedente de “um mundo ativo” (UTÉZA, 1998, p. 128), enquanto Riobaldo apenas esmolava. A mesma realidade das personagens, bem como o poder desse encontro, é metaforizada pela convergência do ribeirão do de-Janeiro com o rio São Francisco. O ribeirão “(...) é estreito, não estende de largura as trinta braças.” (ROSA, 2001, p. 117); seu contrário, o São Francisco é um portento, rio da integração nacional; recebe em seu ventre todos os outros rios, robusto. “E ambos se encontram num contexto geográfico real que repercute sutilmente a mesma relação, força do rio *versus* fraqueza do córrego.” (UTÉZA, 1998, p. 128). Diadorim, nesse momento, é água e fogo, força e independência, desmedroso; lança-se na vida como as águas do Chico, fogo de amor acendido pelo toque das mãos e pelo olhar sublinhado, uma fortaleza de encontro que faz Riobaldo se esquecer da mãe: “Só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo ao meu esmo.” (ROSA, 2001, p. 120). Em contrapartida, o menino Riobaldo é acanhado, estreito, inseguro; deixa-se guiar pelas mãos macias e pelos olhos verdes de Diadorim. Distancia-se da mãe, em nada pensa; seu mundo agora é o outro, é o amor. Além da força, Diadorim se aproxima do elemento água também pelos olhos verdes: “Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz.” (ROSA, 2001, p. 122), e por ter feito a travessia física e metafórica do de-Janeiro para o São Francisco, transfigurando o olhar de Riobaldo para a vida e modificando seu estar no mundo. A partir daí, o amor se instaura, não unicamente do ponto de vista físico, sexual, mas o amor da admiração, do agradecimento, do reconhecimento pela forma como Diadorim fez com que ele visse tudo diferente ao seu redor; batismo estabelecido no caudal do Chico. Iniciação; é quando Riobaldo nasce como homem.

Retomando Empédoclis, é o momento da harmonia, do amor que unifica, reúne os elementos: o fogo do amor e a força das águas. Também há referência às belezas terrestres: “Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou.” (ROSA, 2001, p. 120). Elemento terra, Diadorim aponta, mostra agora as belezas das margens vistas de dentro do rio. Em outro ponto, adiante, “Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. (...) Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (ROSA, 2001, p. 120). Talvez, nesse instante, os quatro elementos estejam harmonizados, potencializados e unidos pelo amor. Seguindo o raciocínio de Utéza, Diadorim representa metaforicamente o São Francisco e Riobaldo o córrego do de-Janeiro, confluência abençoada pelo grande sertão, potencializada pelos quatro elementos. Outro momento importante, que demonstra a

potência do elemento água, envolvendo agora o Rio das Velhas e marca a vida do jagunço herói em novo ritual iniciático, dá-se no reencontro de Riobaldo com Diadorim; os dois já adultos, donos de si. Após desertar do bando de Zé Bebelo, Riobaldo vaga por rumo incerto e vai encostar no “(...) Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério.” (ROSA, 2001, p. 152), mais precisamente na casa do Malinácio (chamamos a atenção para o nome do córrego, o qual faz referência a pequenas piscinas utilizadas pela igreja católica para se realizar o batismo por imersão). É lá que Riobaldo reencontra Diadorim: “Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.” (ROSA, 2001, p. 154). Os olhos são traço indelével que, preservado na memória, não trai Riobaldo. Novamente o fogo do amor é aceso, o rio testemunha o reencontro dos dois meninos.

Em seguida, Riobaldo é integrado ao grupo e segue juntamente com Diadorim e os outros transportando grande carga de munição. É durante o percurso, na beira do Rio das Velhas, que Riobaldo tem novamente sua atenção orientada por Diadorim para outras belezas de pássaros, incluindo seu predileto: “(...) conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaxo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa.” (ROSA, 2001, p. 159). Águas e areias se unificam construindo o palco em harmonia para graças de balé, feitas pelo manuelzinho-da-crôa; “Rio-abaxo e rio-acima” é uma expressão representativamente forte que denota mais uma vez a importância dos rios e do elemento água no plano da narrativa. As grandes transformações e iniciações de Riobaldo envolvem diretamente o elemento água. Alguns de seus marcantes rituais de passagem foram feitos na presença de Diadorim e de forma vigorosa pelo elemento água, representado no romance por rios, córregos e veredas. Assim como a metáfora sugerida por Rosa, o manuelzinho-da-crôa (também chamado de “Batuíra de Coleira”, possui o costume de andar sempre em casal); o casal de amigos jagunços rompe e escreve sua saga nos Gerais, sendo apartados, no real, somente pela morte. Fechando nosso raciocínio quanto à dinâmica dos três grandes rios Mineiros presentes na obra, é necessário destacar a presença do Rio Urucuia, rio de amor de Riobaldo.

Sendo o primeiro rio a ser citado na obra, e tomado por Riobaldo como seu “rio de amor”, o Urucuia, além de toda sua relevância relacionada inclusive a outras questões, é também metáfora do amor entre Riobaldo e Otacília. Podemos inferir que Otacília é uma personagem que transita entre o elemento água, sendo o amor translúcido e calmo, quando

comparada ao rio cristalino, e o elemento ar, quando elevada ao posto de esposa casta, alva, com forte presença da “graça”, como Nossa Senhora. Assim pensando, podemos deduzir que o amor de Otacília representaria para Riobaldo um (re)começo sem os fantasmas da indecisão e da indeterminação. Se o Rio São Francisco é grande, imenso, ruidoso, e é comparado a Diadorim e à especificidade de seu amor que, por sua vez, representa a neblina, o duplo, a dúvida, rio bravo, comparação sugerida pelo próprio Riobaldo ao doutor da cidade: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? (ROSA, 2001, p. 444), Otacília é a certeza, a transparência, a segurança de um amor em paz: “Olhe: o rio Carinhanha é preto, o Paracatú moreno; meu, em belo, é o Urucúia – paz das águas...” (ROSA, 2001, p. 43). Somente Otacília pode dar a Riobaldo a paz de amor que ele necessita. Além disso, percebe-se em Otacília a condição de mulher e esposa que seria capaz de dar a Riobaldo uma família, descendência, vida familiar através do casamento. Os outros rios, igualmente potências do elemento água, são de outras várias cores, “pretos”, “morenos”, mas, cristalino e belo, somente o Urucúia. O elemento água partilha da nossa composição enquanto seres humanos, na formação das personagens e no sertão enquanto espaço geográfico cortado pelos rios. A estrutura interna do romance carece desse elemento para sua composição. Simbolicamente, esse elemento vai dizer muito sobre as personagens também.

Desde o momento em que Diadorim ressalta as belezas do sertão e move a visão de Riobaldo em direção aos encantos naturais da fauna e da flora, irrompe no jagunço um tipo de alumbramento e ele reconhece: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (ROSA, 2001, p. 42). Em outra ocasião: “Diadorim me pôs o rastro dele pra sempre em todas essas quisquilhas da natureza.” (ROSA, 2001, p. 45). Mas dentre todas as belezas naturais apresentadas por Diadorim a Riobaldo, talvez seja o rio o elemento alegórico de maior destaque no que se refere à interseção das duas vidas. Cada ciclo da vida de ambos pode ser comparado ao fluxo instável das águas de um rio (tantas são as variáveis do curso de um rio, assim como tantos são os caminhos percorridos pelos dois amigos); além disso, o próprio protagonista jagunço – *Rio* baldo – traz em seu nome o morfema *Rio*. Outro ponto que nos chamou a atenção foram alguns acontecimentos importantes no desenrolar da narrativa ocorrerem sob a presença de chuvas intensas, como a morte de Joca Ramiro, em que Gavião-Cujo atravessou chuvas abundantes para chegar até o bando trazendo a derradeira notícia: “Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota, e pelos vazios do cavalo.” (ROSA, 2001, p. 311). Bigrí, mãe de Riobaldo: “Minha mãe

morreu – apenas a *Bigrí*, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza.” (ROSA, 2001, p. 126 – 127, grifo do autor), e talvez uma das passagens mais idílicas em se tratando das mortes: a de Medeiro Vaz – “rei dos gerais”:

Aí, chamaram: – Acode, que o chefe está no fatal! “Medeiro Vaz, arquejando, cumprindo tudo. E o queixo dele não parava de mexer; grandes momentos. Demorava. E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arroubas de peso. Era quase sonoite. Reunidos em volta, ajoelhados, a gente segurava uns couros abertos, para proteger a morte dele. Medeiro Vaz – o rei dos gerais –; como era que um daquele podia se acabar?! A água caía, às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos. Debruçado por debaixo dos couros, podia-se ver o fim que a alma obtém do corpo. (...) Vi meu nome no lume dele. E ele quis levantar a mão para me apontar. As veias da mão... Com que luz eu via? Mas não pôde. A morte pôde mais. Rolou os olhos; que ralava, no sarrido. Foi dormir em rede branca. (ROSA, 2001, p. 95).

A cena descrita é tocante e representa com minúcias os últimos momentos de um dos grandes líderes e homem da mais alta confiança de Joca Ramiro. Líder que o substituiu após seu assassinato. O narrar de Riobaldo salienta a figura do grande líder e o afeto do bando prostrado de joelhos que, em vão, tenta protegê-lo de sua própria morte. Morreu entre os seus. Medeiro Vaz é marcado pela luta do ideal coletivo; retomando a ideia do romance de cavalaria, é o cavaleiro que se coloca a favor da luta dos ideais coletivos e sai para instituir a justiça. Homem sem posses, desliga-se de sua propriedade, queima a fazenda que herdara do pai, e sai sertão afora.

Quanto à presença das fortes chuvas, durante as três mortes importantes (Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Diadorim), entendemos ser, nos três casos, o fechamento de um ciclo e o nascimento de outro, indício de transformações futuras, pois, no cristianismo, “[a]s *grandes águas* anunciam, na Bíblia, as provações.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 18, grifos dos autores). Grandes chuvas prenunciam a existência de um novo começo, com novas provações, não somente para as personagens relacionadas diretamente com as mortes em questão, mas para todo o bando. Após a morte de Bigrí, Riobaldo vai morar com o padrinho-pai e tem início sua jornada pelo sertão. O assassinato de Joca Ramiro divide o bando em duas facções inimigas, preenche Diadorim e Riobaldo com o sentimento de vingança, instaura uma nova lei jagunça (a guerra da vingança proposta por Riobaldo e Diadorim e toda a alegoria de um mundo à revelia: gente como os catrumanos, figuras primitivas que parecem

anteceder à civilização; o povo do Sucruíú e a peste da “bexiga preta”; a elite abastada representada por personagens como seo Habão e seo Ornelas, todos convivendo dentro desse grande sertão misturado). Com a morte de Medeiro Vaz, outra grande perda após a de Joca Ramiro, o bando tem necessidade de se reorganizar; necessita-se de outro chefe para a voz de comando. Riobaldo diz não estar preparado; Marcelino Pampa assume a chefia. A chuva também é considerada água pura que cai do céu, responsável por fazer germinar as sementes lançadas ao solo renovando a vida. Para o povo sertanejo, é benção de Deus, é o rebrotar da esperança e a certeza de dias melhores. Ainda em se tratando do caso das mortes, percebemos a relação direta de amor entre as personagens, potencializada pelos elementos água (nesse momento o elemento principal), terra e ar: Bigrí e o amor de Riobaldo, Medeiro Vaz e o amor do bando, Joca Ramiro que, além do amor de Diadorim, também conta com o amor do bando. Em nossos estudos, percebemos que o nome Bigrí seria uma possível referência ao nome celta “Brigit”, deusa dos ferreiros, dos poetas e da cura.

Apesar das várias associações feitas, histórias e lendas a respeito da deusa, não podemos atestar a veracidade desses relatos que, ainda hoje, contribuem para que essa deusa seja muito reverenciada. Mais tarde, foi canonizada como Santa Brígida pela igreja católica. Em sua essência, Brigit tem forte ligação com o elemento fogo, pois segundo algumas histórias, ela era quem abençoava as forjas e os ferreiros ao manusearem o ferro em suas altas temperaturas. Em se tratando de Bigrí, mãe de Riobaldo, não percebemos tal ligação no romance. Sua relação com o elemento água se dá pelo fato de ela ser mãe. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “(...) mãe (fr. *mère*) está ligado ao mar (fr. *mer*), na medida em que são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 580). Agora, a mãe que deu à luz, criou e preparou seu filho para a vida, entrega-o por completo à terra para que este possa cumprir seu destino por inteiro. Percebe-se o quanto é significativo o papel das águas que cruzam todo o romance até o final, quando Riobaldo, pela última vez, exalta a supremacia do São Francisco, rio que dividira sua vida em duas partes: “O Rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...” (ROSA, 2001, p. 624).

A célebre epígrafe – “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” – traz em seu interior pelo menos três dos quatro elementos da natureza: fogo, ar e terra. Neste estudo, daremos mais ênfase, primeiramente, ao elemento fogo. Logo após, aos elementos que compõem o redemoinho, ou seja, terra e ar. O fogo é aqui representado pelo “diabo”; nesse caso, mais

especificamente, na pessoa do Hermógenes (o pactário), o ar e a terra, pelo “redemoinho” (local onde se dá a união desses dois elementos). A epígrafe diz muito a respeito do romance e nos leva a ruminar sobre algumas questões. Começamos pelo pacto partindo inicialmente da ideia de que Riobaldo, a fim de assemelhar-se ao Hermógenes (uma vez que esse era tido como pactário), procura obter forças de igual calibre indo até as “Veredas Mortas”, com o intuito de adquirir poderes indispensáveis para o ato da vingança (Riobaldo objetiva vingar a morte de Joca Ramiro; chefe do bando e pai de Diadorim), ou seja, aniquilar Hermógenes e seu bando. Mas, “atendendo à convenção romanesca”, dá-se o contrário, pois é Diadorim quem confronta Hermógenes na batalha final: “Convenção romanesca ou dramática, o filho do assassinado deve matar o assassino (...)” (HANSEN, 2000, p. 151). Dessa forma, temos que “O diabo na rua”, possivelmente, seria o Hermógenes. Mas outra questão (levando em consideração que no romance tudo é misturado quando se trata do demônio) nos remeterá à ideia de que Diadorim também pode ser considerado Diabo. **Diadorim** traz em seu nome a presença do diabo indicado pelo **Diá** (abreviatura da palavra Diabo, expressão utilizada no Norte de Minas Gerais), o **Di** também nos remete à ideia de “dois”, de duplo, divisória, duelo, bem e mal; mistura. Assim, Diadorim, vista como duplo, assemelha-se ao demônio, pois “o Cujo” utiliza desse mesmo artifício a fim de provocar confusão: “A questão da mistura parece estar, na essência, ligada à própria ideia do demoníaco, sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 14).

Márcia Marques de Moraes, em sua tese de doutorado, *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande sertão: veredas* (1998), auxilia no entendimento da comparação: “O diabo como duplo, inclusive etimologicamente falando, é a encarnação de um Mal decaído do Bem, na mitologia cristã (...)” (MORAIS, 1991, p. 233). Antonio Candido também chama a atenção para o duplo em Diadorim: “(...) Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo em sua condição.” (CANDIDO, 2006, p. 115). Pois, se Diadorim representa a iniciação de Riobaldo ao amor, à coragem, ao olhar sensível para as coisas da natureza, é também por Diadorim que ele busca o pacto, que ele abre mão de seu destino, anula-se, idealiza-se no outro, paixão já traçada sob o comando de um destino maligno: “E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já fez...” (ROSA,

2001, p. 41). Diadorim, anjo e demônio, ainda menino, desde o período da infância, marcará a vida de Riobaldo de forma singular. Mas voltemos ao Hermógenes.

Desde o primeiro encontro na casa do seu padrinho Selorico Mendes, Riobaldo enxergou em Hermógenes uma figura soturna. Nesta passagem, o descreve de forma grotesca: “O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava (...)”, e sem proteção divina: “(...) homem sem anjo-da-guarda.” (ROSA, 2001, p. 132). Em determinada passagem, Riobaldo cita um dos traços marcantes da personagem: sua ação sádica para com os inimigos prisioneiros, além de outras características físicas movidas por um sentimento de nojo que dão ao pactário aspecto cavernoso:

Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza. Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. Mas outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: – “Guardem este.” Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. Depois dum tempo, ia lá, sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca. Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: ele estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos. Mas, mesmo pra comer, ou falar, ou rir, ele deixava a boca própria se abrir alta no meio, qual sem vontade, boca de dôr. Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dele – um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro do rio, pé-pubo. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente. (ROSA, 2001, p. 186-187).

Nessa passagem, Riobaldo detalha sobre a prática do ritual sádico cumprido por Hermógenes diante dos prisioneiros inimigos e como isso o preenchia, deixando-o “contente” e com “saúde”; prazer dilatado na dor do outro. Atrelado a isso, tem-se as características humanamente disformes mais uma vez pormenorizadas por Riobaldo, despedaçando sua figura humana em um mosaico fragmentado e monstruoso, algo não-humano, ser habitante das profundezas. Sublinhamos de forma concisa outras observações que situam o Hermógenes como “não pessoa”, expressão utilizada por João Adolfo Hansen (HANSEN, 2000, p. 147); por exemplo, as comparações contínuas entre Hermógenes e animais de diferentes espécies, “cavalo”, “tigre”, “jibóia”, alegorias que referenciam como a personagem estrutura seu complicado discurso de fonética inconciliável e cacofônica. Outra observação seria a forma como Riobaldo refere-se à personagem em alguns momentos da narrativa, utilizando pronomes relativos – aquele e esse – (aquele Hermógenes/esse

Hermógenes) promovendo o distanciamento entre ele, pessoa que fala, e o outro, de quem se fala, em tom de desdém e indiferença. Embora logo no início do romance pudéssemos considerar o Hermógenes sendo formado em grande parte pelo elemento terra, se comportando de forma mais “tratável” para com Riobaldo e o restante do bando, sua essência é composta basicamente pelo elemento fogo, reforçando a ideia de reversibilidade. Suas atitudes diabólicas, além das características físicas desarmônicas, como boca e pé, o aproximam da imagem ocidentalizada do Diabo. Na cantata cênica, seu nome ocupa a quarta linha das palavras-chave do tempo vermelho, sendo antecedido por “fogo”, “inferno” e “diabo”, palavras que compõem um campo semântico diretamente ligado às profundezas do mal. Era pactário, soube-se através do Lacrau.

Na batalha final é quando mais precisamente a epígrafe torna-se fato consumado: “Aqui, a linha incorporal é a rua, lugar do lugar, que encena o sentido como designação do acontecimento, duelo.” (HANSEN, 2000, p. 154). Hermógenes e Diadorim enfrentam-se: “Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...” (ROSA, 2001, p. 610); enquanto isso, Riobaldo, impotente (o que João Adolfo Hansen definiu como “impoder”), tomado por uma mudez maligna, o que para Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*, é fruto de uma “(...) possessão demoníaca” (GALVÃO, 1972, p. 129), assiste a tudo do alto do sobrado: “Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz.” (ROSA, 2001, p. 610). Assim se cumpre a epígrafe “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”, no torvelinho, turbilhão, vórtice: ar, terra e fogo. Nessa cena as três personagens estão tomadas por completo pelo elemento fogo. O fogo da vingança, o fogo da guerra, o fogo do Diabo onipresente, principalmente em Riobaldo e Hermógenes. Toda a cena é fogo, em maior proporção, mas também terra e ar, formando o redemoinho. A epígrafe é retratada na cantata pelo tempo vermelho, e todo o aparato, musical e cenográfico, pretende remeter o espectador-ouvinte ao inferno.

Redemoinho é fenômeno que começa sem início e termina sem final; não se sabe de onde veio nem para onde vai, coisa esquisita, rápida, de deslocamento acelerado, que surge no meio do nada, como explica Riobaldo:

Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido

espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. (ROSA, 2001, p. 261).

Em meio às crendices populares, há quem diga que o capeta mora dentro do redemoinho, e por lá fica, com o intuito de provocar susto nas pessoas, de fazer traquinagem; “espírito de porco.” Agora, os elementos terra e ar aparecem em maior presença, potencializados, segundo a descrição da cena. Formado por terra e ar – uma coisa dentro da outra –, traz em si o “demo”, a própria sugestão do nome do “Sujo”; **redemoinho**:

Nem pensei mais no redemoinho de vento, nem no dono dele – que se diz – morador dentro, que viaja, o Sujo: o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra; o que a gente pode ver em folha dum espelho preto; o Ocultador. (ROSA, 2001, p. 262).

A imagem do redemoinho de vento, definida por Riobaldo, traduz com eficácia a “coisa dentro da outra”, metáfora que perpassa com certa constância o romance: Diadorim, mulher e homem, anjo e demônio; Maria Mutema, assassina e santa, o Diabo ocupando os bichos, as pedras, o homem: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem (...)” (ROSA, 2001, p. 26). O mundo misturado, a coisa dentro da outra, se materializa nesse caos que é a rua, espaço mítico onde tudo acontece, onde se encontram os inimigos para duelarem: “E eles sanharam e baralharam, terçaram.” (ROSA, 2001, p. 610). Diadorim vem do topo, Hermógenes das profundezas, ambos se alteiam, se erguem juntamente com o redemoinho que toma conta da rua: “O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel e envolvente como o redemoinho, é a imagem-mor do certo no incerto.” (GALVÃO, 1972, p. 129). Talvez, como postula Empédoclis, o ódio tenha separado os elementos, impossibilitando que o amor entre Riobaldo e Diadorim se concretizasse. Com as astúcias, o Cujo leva Diadorim como pagamento do possível pacto feito por Riobaldo. O demônio, representado pelo elemento fogo, vige no Hermógenes, mas também vige em Riobaldo, o qual planejou a todo tempo matar “O Judas.” Foi feito, morte consumada, incômodo perene que marca Riobaldo para todo sempre; culpa, pois foi ele o responsável pela morte de Diadorim ao fazer o pacto e, por ação determinada, cumprir a vingança contra o Hermógenes. Assim termina a “estória” entre Riobaldo e Diadorim no plano físico: “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” (ROSA, 2001, p. 616), mas o romance continua.

Ressaltamos a importância das “metáforas complementares”, o que seria “(...) o efeito metafórico da ação de um dos quatro elementos ou da interação dos mesmos” (ARAÚJO, 2010, p. 13), expressão utilizada por Fernando Antônio Araújo, em sua dissertação intitulada *Os quatro elementos do Grande sertão: veredas* de sua gênese narrativa (2010), em que destaca como a utilização de metáforas aéreas, terrestres e aquáticas, construídas por Guimarães Rosa, evidenciam a presença dos quatro elementos durante toda a narrativa; além de ser “(...) elemento muito importante da estrutura da narrativa como recurso encantatório, sedutor e envolvente, enxergamos sua presença e seus feitos como parte da gênese ou a própria gênese do narrado.” (ARAÚJO, 2010, p. 183). Em passagens como “Quando quis rezar – e só um pensamento, como *raio e raio*, que em mim” (ROSA, 2001, p. 610, grifo nosso); ou “Como, de repente, não vi mais Diadorim! No *céu*, um pano de *nuvens...* Diadorim!” (ROSA, 2001, p. 611, grifo nosso); e ainda “Subi os *abismos...* De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de *profundas profundezas.*” e, para terminar, “Eu estou depois das *tempestades.*” (ROSA, 2001, p. 611, grifos nossos). Percebe-se que as expressões utilizadas: *raio e raio*, *céu*, *nuvens*, *abismos*, *profundas profundezas* e *tempestades* estão diretamente ligadas aos quatro elementos e representam as metáforas aéreas e terrestres, conforme menciona Araújo:

Consideramos que as descrições podem sustentar os detalhes da ação, criando climas ou atmosferas capazes de transportar o leitor para além dos acontecimentos. Em meio ao texto narrativo, quando ricamente detalhadas, essas descrições criam climas eficientes para a construção de todos os conflitos e sentimentos de caráter universal que emanam da prosa poética de Guimarães Rosa. (ARAÚJO, 2010, p. 183).

Além de abrir espaços para a busca de outros signos, significações que transportam o leitor para outro patamar de entendimento, que ultrapassam as formas comuns e cotidianas, essas descrições contemplam os quatro elementos instigando o leitor a buscar novos signos, novas conexões em uma cadeia interminável de significados.

Se o título *Grande sertão: veredas*, a priori, sugere uma ideia geográfica, territorial, o título da cantata cênica *Ser-tão dentro da gente* viabiliza a reflexão para o interno, o espiritual. O verbo “ser” alude a um estado de permanência, o poder existir, continuidade potencializada pelo advérbio de intensidade “tão”, circunstância determinada. A separação do substantivo original “ser tão” que, unido ao restante do período, nomeia a obra musical

em tom circumspecto, é proposital à alusão feita pelos compositores a uma das clássicas definições do termo retratada no romance: “Sertão: é dentro da gente.” (ROSA, 2001, p. 325). É dentro de nós, nos vazios, sozinhos, que tentamos captar a força vital para o enfrentamento físico e espiritual desse caminho complexo. A alma também sofre intempéries. Se do lado de fora, no sertão mundo, a travessia se faz complexa e reversa, dentro do caos de cada um; por vezes, o caminho é escuro e resvaloso: mundo de dentro. Por isso, a poesia, gestada envolta nesse embate de forças, se constitui como saída possível, pois ela é a “súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero.” (PAZ, 1982, p. 15), ou pela música, decifração do mundo. No sertão até o silêncio é canto. O olhar dos compositores buscou, além de outras possibilidades, capturar as imagens do sertão através do som. A lua cheia se espraia prata por sobre o rio, se enxerga nas águas e o rio possibilita a ela o sonho de ser Narcisa. O sertão geográfico das sagas e vivências registradas por Guimarães Rosa já não existe mais e muita coisa foi adulterada pela mão do homem; eucaliptos povoam grande parte do espaço geográfico e dividem a paisagem com veredas decadentes. O sertão natureza definha, mas o sertão espiritual ainda pode ser encontrado e percebido através do sorriso de encantamento estampado no rosto do povo de lá. Os compositores, que buscam capturar esse sertão como metáfora, assim definem a obra do escritor de Cordisburgo:

A obra escrita por João Guimarães Rosa não desafia apenas a cabeça e o coração. Ela sugere todos os sentidos: é densamente imagética (ele pinta o Sertão, desenha-o, borda a fina tapeçaria do detalhe de um riacho, de um recanto, de um sem-fim). É silenciosamente sonora: tudo ali vive e sonoriza, até o silêncio. Tudo é contraponto de uma dupla geografia submetida a uma aparente e única fala – e eis aí o segredo – o mundo exterior onde as vidas dos seres do sertão são vividas, impossíveis de ultrapassarem, de saírem dele, porque em Guimarães Rosa, viver é o sertão. Mas os Sertões de fora – do sem-fim, grotas, pastos, matos e riachos – é não o cenário – sequer o palco – mas o espelho dos dentro do homem: cada um o seu, cada um no seu. “Sertão é dentro da gente” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

O espaço físico ganha voz e traduz, ao mesmo tempo, o sertão como mundo de dentro, constituído por esse mesmo espaço físico do fora, reflexo interno que transborda em um todo sertão presente no falar, que compreende as dimensões linguísticas dos vários tipos humanos sertanejos: vaqueiros, jagunços, beatas, crianças, benzedeiros, loucos, metáforas transformadas em sons, traduzindo a vida que se apresenta em forma de música. Assim se

compõe o sertão caos, o sertão cosmos regido pelos quatro elementos: água, ar, terra e fogo, esforço contínuo dos compositores em captar e traduzir essa grandeza simbólica em coreografias, luzes, imagens e cores: ambiência. Também por isso as cores que dialogam diretamente com cada elemento da natureza nomeiam os quatro ciclos (tempos) representados. Reforçando as palavras-chave e a cor que compõe cada tempo, existe ainda os “componentes cênicos musicais”, ou seja, música a ser executada pela orquestra sinfônica: gravação, coro (misto a quatro vozes), narrador (caracterizado na figura de um beato prosa e cantador), violeiro (caracterizado por quem escuta a estória do narrador e inicia todos os tema da obra), cantadores (solistas de coro que cantam Aboios e Motes) e multimídia (projeção de slides, gravação de pesquisa de campo e sons ambientais). Salientamos que a presença desses “componentes cênicos e musicais” pode estar presente ou não nos tempos ciclos. Isso vai depender de como os compositores construíram o arranjo de cada tempo. Essa seria a forma utilizada, a tentativa de transportar e de internalizar o sentimento desse “ser tão” nos espectadores ouvintes. A título de informação, segue, de forma resumida, como ocorre a articulação de cada tempo.

O tempo vermelho é o elemento fogo, inferno, diabo, Hermógenes; a instrumentação predominante é a dos metais e ambientação sonora com som de fogo. A gravação emitirá os sons de uma floresta em chamas, vozes clamando por socorro, coro cantando ritmado: “O diabo na rua. No meio do redemunho. Vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. O Diabo na rua.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.); percussão forte soando tiros, estalos, barulhos em tom aterrorizante e desesperado, guizos, chocalhos e favas de flamboyant. Os metais: trompete, trombone, trompa e tuba tocarão com o timbre o mais brilhante possível e com muita intensidade (fff). Irão executar o aboio estilizado, alternado gradativamente, misturando-se ao som do fogo emitido pela gravação. Extraídos dos minérios, que são responsáveis pela formação das minas, os metais possuem uma relação íntima com o subterrâneo, com a profundidade e com o fogo. Altíssimas temperaturas são utilizadas em fornos durante o processo da extração, lembrando significativa relação com o inferno, como pensado no mundo ocidental. Os instrumentos de metal possuem grande força sonora, brilho robusto e timbre peculiar, tanto nas regiões graves quanto agudas. São utilizados para enfatizar sinais de comando, sinais de alerta, sinais de anunciação (trombetas no livro do *Apocalipse*), artifício empregado pelos compositores com o intuito de destacar e/ou de chamar a atenção do ouvinte para determinada parte específica da peça, desencadeando

propositalmente atividades relacionadas ao campo das emoções. Serão utilizados acordes em tom menor; a harmonia tensa não se resolve, causando um incômodo no espectador/ouvinte; a ideia é transportá-lo para esse ambiente lúgubre e sombrio que representa o inferno. O violeiro prepara a entrada do aboio do tempo vermelho. O narrador diz: “Nós dois, o tornopio do pé de vento – o ró-ró girando mundo afora no dobrar, funil de final, desses redemoinhos: O Diabo na rua no meio do redemunho”. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). A cor vermelha possui alta carga semântica, remetendo-nos à figura de Lúcifer, à morte, ao sangue, à traição, à dor, à guerra, à cólera e à serpente, que assume a figura do ser traçoeiro.

O tempo azul é o elemento ar, céu, Deus, Joca Ramiro, instrumentação predominante nas madeiras e ambientação sonora com som de vento. A gravação emitirá a palavra fogo em grito alto (tom de aviso), reproduzirá o som do vento, ventania, folhas e galhos balançando na copa das árvores. O coro exalta Deus e o luar do sertão, respectivamente: “Deus deixou que eu fosse em pé, por meu querer, como fui. Deus governa grandeza. Luar que só o sertão viu. Vim dele” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Na parte instrumental, predominam as madeiras executando o tema do tempo azul. A percussão, composta por flexotone, matracas, campanas, dão um clima religioso à fala do narrador. A utilização, principalmente das campanas, nos remete ao rito eucarístico praticado durante a missa. Momento da transubstanciação em que as espécies do pão e vinho, após a oração consagratória, se tornam o corpo e sangue de Cristo. Nesse momento da celebração são feitas diversas orações pela igreja, pelo clero, pelos defuntos, etc, culminando com a doxologia final que diz que todo ato ali realizado é feito por Cristo, com Cristo e para Cristo. O cantador executa o aboio do tempo azul. O violeiro executa o rasqueado da viola e prepara a entrada do aboio do tempo azul. O narrador diz: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: a vida é um vago variado. Sou do deslumbrado e como vago vou (...)” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). As madeiras soam de forma calma e serena, o grupo das madeiras: fagote, oboé, flauta e saxofone carregam a melodia suave, transportando o espectador/ouvinte para um sentimento reflexivo. O timbre será escuro, introspectivo, buscando o som “aveludado” próprio das madeiras, com pouca intensidade, sem notas agudas, sempre na tessitura média. Os instrumentos que compõem essa família, em sua maioria, são construídos originalmente utilizando madeira, daí o nome. Espécies como o “ébanho” e “grenadilha” são bastante utilizadas na fabricação de clarinetas, oboés e fagotes. Por esse motivo, esses instrumentos mantêm o timbre “amadeirado”, também chamado de “aveludado” pelo senso comum, os quais são utilizados

pelos compositores com a intenção de chamar o ouvinte para uma reflexão, ou um momento de introspecção dentro da obra. Ponto importante a ser lembrado é o fato de a nota de afinação de toda orquestra, “Lá3” (lá 440 Hz – padrão de referência para afinação), partir de um dos instrumentos do grupo das madeiras: o oboé. Ele é o responsável pela nota-referência para a afinação de todo o grupo. Por estar diretamente ligado à natureza, presente em florestas de todo o mundo, algumas civilizações consideram os instrumentos feitos de madeira como sagrados:

Entre os gregos e latinos, bem como entre outros povos, bosques inteiros eram consagrados a divindades: simbolizavam a morada misteriosa de Deus. A floresta, ou o bosque sagrado, é um centro de vida, uma reserva de frescor, de água e de calor associados, como uma espécie de útero. Por isso ela é também um símbolo maternal. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 579-580).

Essas informações vão ao encontro da intenção dos autores da cantata, que citam ar, Deus, céu, plenitude/paz nas palavras-chave, fazendo uso das “madeiras” como instrumentos principais para executar esse tempo. Ainda justificando o uso das “madeiras” no tempo azul, temos em toda a obra momentos vários de reflexão. A religião, por exemplo, ocupa espaço considerável, pois Deus e o diabo convivem em um questionamento perene dentro de Riobaldo. A harmonia é festiva, em tons maiores; servirá de descanso após o tempo vermelho, que é em tons menores. As pausas mais longas na melodia principal acalmam, suscitam pensamentos de bem aventurança que transportam a reflexões; a percussão será leve: tambores, batusques, chocalhos e guizos, somente auxiliando a marcação; tudo deve soar suave.

O tempo verde é o elemento água, vereda, mulher, Diadorim; a instrumentação predominante são as cordas e ambientação sonora com som de água. A gravação se inicia com um volume baixo, de som de nascente, e vai se avolumando e ganhando corpo até ouvirmos as corredeiras de um rio grande como o São Francisco, fazendo crescer o som da água. O coro, jogralizando, canta uma letra que retrata a coragem e o destino: “Cada dia é um dia. Mas coraçaõ não é meio destino? A vida inventa! Carece de ter coragem (...)” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.), tendo ao fundo o som das águas. As cordas executam o tema do tempo verde e o aboio do tempo verde. O cantador canta o aboio do tempo verde. O violeiro executa o rasqueado na viola e prepara a entrada do aboio do tempo verde. O narrador diz: “Aqueles pássaros faziam arquejo. Gritavam contra a gente, cada um fazia sua sombra

um palmo vivo de água.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Os autores parecem querer retratar a importância das águas dentro da obra com som de nascentes e calmos riachos, dando mais corpo à parte sonora na medida em que o trecho é executado, aludindo a uma suposta massa grande de água, sugerindo um rio caudaloso como o rio São Francisco. A harmonia é alegre, transformando-se em algo mais tenso no decorrer da composição.

O tempo marrom é o elemento terra, caminho, homem, Riobaldo; a instrumentação predominante é a percussão e a ambientação sonora com som de tempestade. Na gravação a proposta é de que em um primeiro momento vá crescendo o som de passos com guizos, depois o som da água se transforma em som de tempestade; em um terceiro momento, gravações de pássaros, grilos e cigarras vão ampliando a massa musical, de modo a fazer com que a música expresse a força da natureza no romance. O tema do tempo marrom será executado pela percussão composta por marimba e xilofone; o coro jogralizando canta letras sobre a travessia. A letra cantada pelo coro é composta por palavras que traduzem, de certa forma, a trajetória de Riobaldo pelo sertão: “Travessia perigosa como trovão, trovoadão, a ror, a rodo, nonada, o senhor tolere” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). O berrante, assim como o aboio, perpassa toda a cantata dando a ela uma atmosfera ainda mais sertaneja. O cantor canta o aboio do tempo marrom. O violeiro executa o rasqueado da viola preparando a entrada do tempo marrom. O narrador diz: “Amor que amei daí então acreditei. Hoje eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, massa em certos modos, rodando em por si, mas por regras.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

A fim de vivenciar de perto o mundo sertanejo dos Gerais, experiência primordial para a elaboração da cantata cênica, os compositores empreenderam uma viagem que percorreu cerca de 4.600 quilômetros, partindo de Cordisburgo (terra natal de João Guimarães Rosa) indo até os limites da serra da Mantiqueira, como nos relata um dos compositores, Carlos Rodrigues Brandão, em “Travessias do grande sertão”:

Durante algo como duzentas horas de trabalho (fora as muitas outras, entre almoços mineiros, convivências fraternas, viagens longas e banhos de rio), viajamos sertões afora em busca de pessoas, seus rostos e gestos, suas vozes, seus depoimentos, e também à procura de registros sonoros, os das músicas humanas, os dos cantares da natureza, para que servissem a nós e, de maneira especial, a Raul do Valle, para a composição de uma cantata tendo como tema a vida de antes e agora entre os sertanejos de Guimarães Rosa. (...) Alguns cenários dos sertões mudaram tanto – e para bem pior –, que em Urucuia nos disseram: “Daqui em diante não adianta subir mais. Os sertões do Guimarães Rosa acabaram e vocês só vão encontrar eucaliptais”.

(...) No entanto, trinta e muitos anos depois podemos atestar que o coração da gente sertaneja permanece o mesmo. (BRANDÃO, 2006, p. 29-30).

No dentro do sertão, o silêncio. No dentro do silêncio a música que se surge no intervalo entre silêncio e palavra; vão, vau. É aí que emergem os sons e as imagens carregadas de beleza que brotam da “música humana”. É preciso estar atento, tudo é registro. Esses sons todos ajuntam dentro da gente, sinfonia rara que unifica animais, plantas, homens e feras. A natureza fadigada ainda suspira, talvez em tom menor, entoando seu réquiem sem aplausos. A vereda secou. O eucalipto é floresta, tomou conta de tudo. Os rios se afogam pelas mãos do homem. Os tempos são outros. O boi marruêro, pé duro, expulso da capoeira, tomando escorraço de cachorro, não existe mais. Alguns sons silenciaram. O vaqueiro aposentou, não existe rastro de gado. A sela de couro, marcada e ressecada pelo sol e pela poeira, descansa plena, pendurada no jirau, focalizada ao longe pelo olhar perdido do sertanejo aboiador; mais uma saudade pendurada entre tantas. O que restou, como o próprio Brandão nos relata, é o coração “ser tão” dessa gente dos Gerais: ser tão natureza, ser tão coragem, ser tão música, ser tão amor.

Feitas essas considerações sobre alguns paratextos das duas obras, enveredaremos agora nas partes textuais propriamente ditas.

3.2 Estruturas: o escritor convida o cantador

Lançada em 1956, a obra magna rosiana trouxe uma interrogativa fulcral que persegue aos que por ela foram envolvidos: como foi possível a existência de um livro como *Grande sertão: veredas*? Principiemos pela forma. Narrado em primeira pessoa, em um único grande capítulo, cujo diálogo é aberto pela enigmática palavra “nonada” (a qual também está presente no desfecho da história, juntamente com a lemniscata, símbolo do infinito, que remete ao início do romance), o velho jagunço aposentado e agora fazendeiro, Riobaldo, durante o prazo de três dias, narra, oralmente, as venturas e desventuras de seu passado jagunço a um forasteiro; sujeito letrado, cidadão, solicitando a este que tome nota de suas lembranças para que não caiam no esquecimento: um fala enquanto o outro escreve. Duas ações distintas.

O autor faz uso do modelo de narradores benjaminianos, na figura do “camponês sedentário” e do “narrador do romance moderno”, explicitando uma conjugação da tradição oral e da tradição escrita. Assim nasce o livro, materializado pela escrita do doutor letrado que o torna possível no momento em que toma nota dos causos contados pelo narrador personagem. Vale lembrar que Guimarães Rosa fazia questão de participar assiduamente da construção do planejamento editorial de seus livros, construindo pelas bordas verdadeiras chaves de leitura. Em *Grande sertão: veredas*, sua parceria com o ilustrador Poty é conhecida por grande parte de seus estudiosos. Em *O anel que tu me deste: Grande sertão: veredas: a história de amor que virou livro* (2017), Ivana Ferrante Rebello faz importante consideração sobre o assunto:

O processo de criação de João Guimarães Rosa não se limita ao estabelecimento do texto publicado; o escritor atua também como editor. Imagens, sinais, capa, epígrafes constituem um conjunto inseparável, que definem o romance e um projeto de literatura muito específico. Nesse caso, a materialidade do livro, e tudo que o cerca, pode e deve construir caminhos de leitura. (REBELLO, 2017, p. 10).

Rosa também foi inovador ao ampliar e trazer informações importantes que auxiliam de forma profícua a interpretação da obra. Expande o objeto livro para além do texto, dando a ele margens que são caminhos importantes para outras formas de interpretação.

O autor opta por mergulhar no universo filosófico profundo da sabedoria sertaneja e do homem não letrado, demonstrando visível empatia para com os excluídos e oprimidos, povos ainda não totalmente revelados, de um Brasil rural e arcaico em que outras oposições como primitivo e moderno, barbárie e civilização, campo e cidade também serão reveladas. Riobaldo se deixa ser afetado pelas várias narrativas que o compõem, escuta-as com afeto, guarda-as, tornando-se assim sujeito do discurso.

A história se passa entre o final do século XIX e primeira metade do século XX (a obra foi escrita entre 1950 e 1956), a data precisa não é revelada. Porém, percebe-se, através de metáforas e alegorias, os conflitos oriundos do processo de modernização do país, reforma agrária e transformações econômicas. O fluxo narrativo não se revela de início. Antes, o narrador contextualiza seu ouvinte acerca de alguns casos acontecidos no sertão para que, mais tarde, possa indagá-lo sobre a existência ou não do Diabo; um vai-e-vem que distancia do leitor o fio romanescos, o qual será tratado mais adiante. A narrativa se inicia “in medias

res” e a ação principal, responsável por desenrolar o fio romanesco, é adiada enquanto o narrador tece seu contar desordenado, cujo foco principal recai sobre o incômodo da existência ou não do Diabo. São casos que retratam o povo e a vida nos Gerais, relatados por vaqueiros, loucos, jagunços, velhos, “(...) homens precários que se deslocam naquele espaço de muita solidão, no qual os seres muitas vezes se solidarizam apenas pelos fios das histórias entretecidas na errância.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 18). Recordamos que essa era a vivência que o menino Joãozito (apelido recebido quando criança) tivera desde a infância na venda de seu pai, seu Florduardo. O pequeno comércio era ponto de encontro de caçadores, pescadores, vaqueiros, entre outros. Os causos, lendas e mitos sustentariam a inspiração para suas histórias futuras. Desse modo, o escritor valoriza em grau máximo o contar, o narrar oral que serve de forte sustentação para seu relato e desempenha papel de grande importância em toda sua obra.

Outra observação relevante seria uma espécie de predileção do autor pela forma do “meio”. Estudiosos apontam para algumas situações determinantes que se passam no meio do livro e reverberam por todo o romance: o caso de Maria Mutema que, de assassina, foi elevada à condição de santa. A micronarrativa traz em sua essência o princípio construtivo que perpassa toda a obra – a ambiguidade – o que antes parece ser, não é. E o que é, parece não ser depois, assim como Diadorim, que é Deodorina, o sertão que é particular e universal, o diálogo que é monólogo. Retomando a forma do meio, encontramos destaque na cantiga “Olererê baiana”, que também nos remete ao conceito de “in medias res”, conhecida pelo bando de jagunços e entoada aqui e acolá durante seu deslocar pelo meio do sertão:

Olererê baiana...
 eu ia e não vou mais:
 eu faço
 que vou
 lá dentro, oh baiana!
 e volto do meio pra trás... – ? (ROSA, 2001, p. 83).

A letra, além da conotação sexual sugerida, remetendo à ideia da penetração no ato do coito, lembra em sua estrutura a ideia do meio, da volta, também ambígua quando utiliza expressões como “ia e não vou mais”, “faço que vou lá dentro”, “volto do meio pra trás”. Metaforiza o próprio narrar incerto de Riobaldo que, em forma de zigue-zague, constrói a história titubeando. Telma Borges, em “A imortalidade de um mortal ou o que eu sou na linguagem”

(2018), faz interessante observação quanto à forma do narrar em Guimarães Rosa: “[é] como se o ponto de partida e o fim se unissem completando a circum-navegação, que começa e termina num mesmo lugar.” (BORGES 2018, p. 191). Circum-navegação é a viagem em volta de um determinado lugar, uma porção de terra qualquer, uma ilha, por exemplo, em que, partindo de algum ponto, volta-se a ele novamente quando então encerra-se a jornada. Ao se chegar ao final do *Grande sertão: veredas*, diante da indefinição da interrogativa do narrador, em que seu questionamento não fora resolvido, somado ao símbolo da lemniscata, tem-se uma espécie de convite do autor ao leitor para fazer nova leitura, instigando-o para a travessia de uma leitura que será também outra, com outros significados, cujos signos se abrirão para novas significações.

Arriscamos dizer que a maior personagem, não somente do romance em estudo, mas de toda a obra rosiana, é a linguagem. Rosa preenche a palavra com todos os sentidos possíveis, o que, para ele, parece nunca se esgotar. A dedicação e o afeto dado à palavra se expressam através do esmero com que faz emergir cada forma, cada grafema, cada fonema e, para além disso, o som, pois as palavras valem também pela sonoridade, já que é fator decisivo para compor seus possíveis significados.

3.2.1 Cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*

Durante cerca de 26 dias de julho de 1989, Raul do Valle, músico e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP e Carlos Rodrigues Brandão, antropólogo e professor do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, acompanhados de Ivan Villela, estudante de música da UNICAMP e de Eduardo Mandell, fotógrafo profissional, realizaram uma viagem de estudos e pesquisas no Norte de Minas Gerais durante um tempo de aproximadamente 200 horas. A viagem tinha o seguinte objetivo: a busca de registros, sons e conhecimentos julgados necessários para a criação de uma cantata cênica, que viria a se concretizar em *Ser-tão dentro da gente*. Durante o trabalho de campo, foram feitas inúmeras fotografias em papel e em transparências, a cores e em preto-e-branco; foram obtidas gravações em fitas magnéticas de: a) sons da natureza; b) entrevistas com personagens e pessoas ligadas à vida de João Guimarães Rosa e outros “vivos do sertão”; c) músicas e rituais religiosos do Norte de Minas. Todo esse trabalho aspirava a:

Uma pesquisa, a partir de, mas não limitada apenas à obra de João Guimarães Rosa, sobre os sentidos do sertão. Aprender não especificamente a dimensão linguística, antropológica ou social, uma dimensão do símbolo, do feixe de imagens, de metáforas, de diferentes sons dados a este misterioso lugar geográfico e interior à vida dos seus seres, tal como ele é representado, vivido como uma cultura traduzida como expressão artística. Capturar o sertão como metáfora, re-ordenando a leitura de textos, como em João Guimarães Rosa em outros autores, pelo menos no centro sul do país. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

A missão empreendida buscou descortinar esse Brasil profundo – desconhecido de muitos – das grotas, dos vãos, das chapadas, bem como o povo que nele habita. Teve a intenção de criar uma atmosfera tão rica quanto o romance, transportando o espectador para as guerras, peripécias, fauna, flora, estórias, mitos e lendas que povoam e constituem o mundo de Riobaldo e Diadorim.

A cantata cênica *Ser-tão dentro da gente* pode ser considerada um evento amplo, composta em 03 movimentos para coro misto, solistas, coro infantil, orquestra sinfônica, órgão, instrumentos típicos e/ou regionais (viola caipira, berrante, pandeiro, rabeca, matraca, guizo, chocalho, entre outros), fita magnética, efeitos visuais/multimeios, narrador, atores e bailarinos. Dessa forma, além da música (temas do coro, temas dos motes, tema dos tempos, aboio dos tempos e temas recorrentes), existem ainda outros fatores que contribuem para o aumento da produção de sentido, tornando-a rica em substância sonora, visual, gestual, entre outras, corroborando a ideia de o romance e o Sertão Norte Mineiro serem, ambos, uma grandeza cantável. Unimos a isso a forma cuidadosa de composição por parte dos autores, que tiveram a intenção de provocar no ouvinte reações inesperadas em determinadas passagens, como tensão, ansiedade, relaxamento, ódio, amor, vingança, utilizando para tal parâmetros de som como timbre, intensidade, duração e altura. Nessa medida, os autores buscaram utilizar a miscelânea de recursos a fim de tentar traduzir a polissemia dos sons, símbolos e gestos do Sertão. Procuraram estabelecer relação íntima com o romance, pois a grandeza da obra exige, da mesma forma que o romance, grandeza de interpretação, olhares atentos e minuciosos para todo o universo que representa:

A obra escrita por João Guimarães Rosa não desafia apenas a cabeça e o coração. Ela sugere todos os sentidos: é densamente imagética (ela pinta o sertão, desenha-o, borda a fina tapeçaria do detalhe de um riacho, de um recanto, de um sem-fim). É silenciosamente sonora: tudo ali vive e sonoriza, até o silêncio. Tudo é contraponto de uma dupla geografia submetida a uma aparente e única fala – e eis aí o segredo –: o mundo

exterior onde as vidas dos seres do sertão são vividas, impossíveis de o ultrapassarem, de saírem dele, porque em Guimarães Rosa, viver é o sertão. Mas os Sertões de fora – do sem-fim, grotas, pastos, matos e riachos – é não o cenário – sequer o palco – mas o espelho dos dentro do homem: cada um o seu, cada um no seu. “Sertão é dentro da gente.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

Estudar o Sertão é uma tentativa de compreender melhor as diferenças e as sub-divisões sociais estabelecidas desde o descobrimento do Brasil; é a tentativa de compreender a dicotomia existente entre a formação do homem do litoral e do homem forjado nos interiores do país, no dentro das matas, dos cerrados, das chapadas, das caatingas. Estudar o Sertão é estudar o homem brasileiro, seus deslocamentos, suas migrações e seus desesperos; estudar o sertão é, além de tudo, uma busca pela compreensão do “homem humano.” A seguir faremos a apresentação descritiva da cantata para melhor compreensão do processo de análise.

A cantata está dividida da seguinte forma:

Plano Composicional:

A obra: Cantata Cênica, em 3 movimentos, para coro misto, solista, coro infantil, orquestra sinfônica, órgão, instrumentos típicos e/ou regionais, fita magnética, efeitos visuais/multimeios, narrador, atores e bailarinos.

Especificações:

Coro Misto: mais de 80 vozes.

Solistas: 1 soprano, 1 mezzo-soprano, 1 contralto, 1 tenor, 1 baixo.

Coro Infantil: 20 vozes brancas.

Orquestra Sinfônica: completa, com naipe de percussão acrescido.
Órgão.

Instrumentos típicos e/ou regionais: berrante, viola, rabeca, instrumentos regionais de percussão, etc.

Efeitos visuais/multimeios: raio laser, holografia, slides, VT, etc.

Narrador.

Atores e Bailarinos.

Da Obra:

Será uma CANTATA CÊNICA CONTEMPORÂNEA, de leitura plural e aberta às conquistas da tecnologia sonora.

Plano da Obra:

- Tema dos Tempos
- Aboio dos Tempos
- Temas dos Motes
- Temas Ocorrentes
- Temas do Coro

Índice Temático:

- I- Tema do Antes do Começo
- II- Tema do Tempo Vermelho
- III- Tema do Tempo Azul
- IV- Tema do Tempo Verde
- V- Tema do Tempo Marrom
- VI- Tema final

Aboio dos Tempos:

- I- Aboio Antes do Começo
- II- Aboio do Tempo Vermelho
- III- Aboio do Tempo Azul
- IV- Aboio do Tempo Verde
- V- Aboio do Tempo Marrom
- VI- Aboio Final

Temas dos Motes:

- I- O Diabo na Rua no Meio do Redemunho
- II- Deus É Urgente Sem Pressa
- III- Carece De Ter Coragem
- IV- Viver É Muito Perigoso

Temas do Coro:

- I- “Veredas...”
- II- “Amigo Era o Braço...”
- III- “Viver É Muito Perigoso...”
- IV- “Vem o Pão...”
- V- “Amor Vem de Amor...”
- VI- “Carece de Ter Coragem...”
- VII- “Sertão É Dentro da Gente...” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

Momentos/Movimentos:

A ação cênico/sonora/sideral se passa em 3 momentos/movimentos, independentes e interdependentes, numa linearidade que possibilite a palavra-narrativa ser colocada em contraponto com a impressão/expressão

sonoro/visual, impregnada, no seu todo, de energia pulsante incomum. A cantata deve transportar para um domínio de outros símbolos e expressões artísticas, a mesma grandeza épica da obra em que se fundamenta.

1º Movimento: FORA – “...vou lhe falar, lhe falo do sertão.”

2º Movimento: DENTRO – “essas são as horas da gente...”

3º Movimento: VEREDAS – “aquela travessia durou só um instantezinho enorme. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

Meios da ação musical:

A orquestra sinfônica e seu valioso material acústico será permeada por gravações em fitas magnéticas numa simbiose de sons puros e trabalhados (técnica eletroacústica mista). Ao lado dos temas regionais revestidos de roupagem sinfônica, deverá ser utilizada em toda sua plenitude, para a criação de texturas originais que possibilitem a visualização sonora do sertão, seus gritos e silêncios, sua amplidão e singularidades. A figura do berrante/imagem/som símbolo do Sertão, externo e interno, deverá abrir a cena e multiplicar-se com os recursos da eletrônica em verdadeira argamassa de sons. Do órgão se explorará a sua grande extensão sonora e variedade timbrística, própria para momentos mágicos/místicos/reflexivos. Estuda-se a participação de violeiros e/ou duplas sertanejas, reforçando os laços autênticos com o povo e a região do Grande Sertão. O coro misto, alternando e/ou simultâneo com os solistas, deverá se encarregar, juntamente com o Narrador, da palavra, da poesia, do texto enfim. As vozes brancas serão usadas para evocação da pureza, singeleza, dos gestos da infância da obra de J. G. ROSA. Atores e/ou bailarinos terão a missão de gestualizar a palavra e o som. Além da colocação estratégica de vozes, instrumentos ou alto-falantes em volta do público para a criação de efeitos de espacialização sonora, está prevista a utilização dos recursos de multimeios como: raio laser, slides, holografias, telão, etc. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

A produção:

Um texto montado, construído a partir de tais reordenamentos de leituras. A criação não de um “estudo sobre”, mas de um meta-texto, como poema de uma CANTATA CÊNICA: fragmentos remontados do sertão/povo brasileiro (seus tipos, suas falas, seus símbolos, sua magia) e mais textos produzidos por nós mesmos, como fórmula poética de recriar, na ideia de sertão, de sertanejo (e seus vários tipos humanos derivados: do vaqueiro, do jagunço, passando pelo beato, pela “moça”, etc.), um desvelamento artístico de um modo de ser não apenas “típico”, mas essencialmente raiz da própria identidade do ser brasileiro. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

A criação:

A criação de uma música, uma Cantata que realize, como obra de arte para ser dita (várias partes deverão ser lidas, poetizadas), para ser tocada e cantada, para ser encenada, isto é, representada em alguns momentos como cena, como encenação, como um drama. E aí todos os recursos serão possíveis, o visual, os slides, as cenas, o gestual, a dramatização, a dança, o som desde o mais primitivo, como por exemplo, um berrante, até os sons

que possam ser produzidos pela música eletroacústica. Este terceiro momento que, como dissemos antes, realiza e dá forma aos dois anteriores, implicará também uma pesquisa de música regional das áreas entre Minas e Goiás, onde se passa o drama do *Grande sertão: veredas*. Uma pesquisa não apenas de temas, tipos, padrões e variações musicais, mas de sons (sons de natureza, sons da cultura), de ritmos e de uso de instrumentos. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

Com relação ao plano da obra, foram criados quatro tempos, cada um sendo representado por uma cor: vermelha, azul, verde e marrom, e cada cor dialogando com um determinado momento marcante do romance. É importante ressaltar que os compositores direcionam a produção de sentido de cada tempo com palavras-chave que suscitam no leitor imagens e sensações, fornecendo o que deve ser recitado na gravação (recursos multimeios), letra a ser cantada pelo coro, a forma de execução da viola caipira, a melodia do cantador, a ambientação sonora, bem como quais instrumentos devem ser utilizados em cada tempo:

Tempo Vermelho – fogo/inferno/diabo/Hermógenes
Instrumentação predominante: metais
Ambientação sonora: som do fogo

- Primeiro tempo: vermelho

Fogo
Inferno
Diabo
Hermógenes
Ódio/poder
Esquerda
Oeste
Inverno
Marte
Metálica
Frio
Corpo
Força
Carne
Cólera
Salamandra
Serpente

Tempo azul – ar/céu/Deus/Joca Ramiro
Instrumentação predominante: madeiras
Ambientação sonora: som do vento

- Segundo tempo: azul

Ar
Céu
Deus

Joca Ramiro
 Plenitude/paz
 Em cima
 Norte
 Primavera
 Sol
 Animal
 Calor
 Espírito
 Justiça
 Espírito
 Sangue
 Sífides
 Leão

Tempo Verde – água/vereda/mulher/Diadorim
 Instrumentação predominante: cordas
 Ambientação sonora: som da água

- Terceiro tempo: verde

Águas
 Vereda
 Mulher
 Diadorim
 Amor/vingança
 Direita
 Leste
 Outono
 Lua
 Pétreas
 Umidade
 Alma
 Prudência
 Corpo etéreo
 Melancolias
 Ondinas
 Anjo

Tempo Marrom – terra/caminho/homem/Riobaldo
 Instrumentação predominante: percussão
 Ambientação sonora: som da tempestade

- Quarto tempo: marrom

Terra
 Caminho
 Homem
 Riobaldo
 Desejo/destino
 Em baixo
 Sul
 Verão
 Terra
 Vegetal

Seca
Mente
Temperança
Ossos
Flêugma
Gnomos
Touro

Componentes Cênicos e Musicais:

- Narrador: caracterizado na figura de um beato prosa e cantor.
- Violeiro: caracterizado por quem escuta a estória do narrador e inicia todos os temas da obra.
- Cantadores: solistas do coro que cantam Aboios e Motes.
- Coro: misto a quatro vozes.
- Orquestra Sinfônica.
- Multimídia: projeção de slides, gravação de pesquisa de campo e sons ambientais.

Instrumentos usados nos ciclos:

- Berrantes
- Chicotes
- Raganellas
- Triângulos
- Campanas tubulares
- Guizos
- Chocalhos
- Favas de flamboyant
- Matracas
- Flexatone
- Pios de pássaros
- Marimba
- Xilofone
- CowBells
- Bloco Chinês
- Bloco de madeira
- Relhos
- Esporas
- Placas de metal
- Tímpanos

Sons gravados em fita:

- Jograis
- Fogo
- Vento
- Água
- Tempestade
- Berrante
- “Choro” do carro de boi
- Tiro de bacamarte
- Falas de sertanejos

- Ladainhas e rezas
- Pássaros
- Cigarras e Grilos

Cores que nomeiam cada tempo, palavras-chave, componentes cênico-musicais, instrumentos utilizados, sons de fogo, sons de água, sons de vento e sons de tempestade transformam o ambiente e despertam impressões diferenciadas, fortalecendo a produção de sentido e o plano de expressão musical da cantata. Vingança, guerra, paz, amor, ódio são sensações despertadas através da ação dos instrumentos, pelo cantar do coro, pelo rasqueado da viola, pelo aboio solitário do sertanejo. Dialogando com as várias formas do fazer musical, essa miscelânea de ritmos, harmonias, melodias, vozes, timbres e cores comprometem-se a aproximar o espectador e o ouvinte da grandeza do romance, da riqueza e do mistério que compõem o sertão norte mineiro. Vale ressaltar que a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente* é uma obra em aberto, ainda inédita, para a qual os autores compuseram somente uma linha melódica principal dos tempos, necessitando, dessa forma, de um arranjo harmônico para todos os instrumentos que forem compor a orquestra destinada à execução dessa peça musical.

Neste capítulo nos propusemos a fazer uma descrição comparativa entre romance e cantata cênica, tendo como principal aporte a teoria dos quatro elementos da natureza de Empédoclis. No capítulo seguinte analisaremos as quatro personagens destacadas pela cantata considerando a teoria de Empédoclis e relacionando-a com o conceito de reversibilidade de Davi Arrigucci Jr.

CAPÍTULO 4
GRANDE SER TÃO:
reversibilidades

Durante o processo de análise comparativa, devido à amplitude das obras em questão, não nos foi possível a abordagem completa do conteúdo, permanecendo, dessa forma, alguns pontos obscuros, os quais poderão ser iluminados em estudos futuros. Com o intuito de facilitar a visualização, optamos pelo sistema de tabelas para focalizar aspectos da cantata que serão estudados, cujas características de cada tempo/cor estarão dispostas lado a lado, proporcionando uma visão ampla do conjunto. Os quadros comparativos seguirão a seguinte sequência: gravação, coro, narrador, cantador, violeiro, instrumentos utilizados e palavras-chave. Inferimos que a escolha dos compositores em trabalhar com o número quatro se justifica, de maneira central, por ser este o total do número de elementos da natureza (que ocupam as primeiras linhas nas quatro colunas das palavras-chave). Mas alguns pontos também chamam a atenção para a significação desse emblemático número. São quatro os pontos cardeais, as estações do ano, as fases da lua, as virtudes cardeais (Prudência, Temperança, Fortaleza e Justiça), os rios que nascem no Éden, as partes das plantas, os seres celestes, as fases da vida humana, as virtudes fundamentais (no homem: Coragem, Tolerância, Generosidade, Fidelidade; na mulher: Habilidade, Hospitalidade, Lealdade, Fecundidade), entre outros. Segue a análise comparativa.

Tabela 1: Gravação

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
Fogo!!! Grito – entra som de fogo. Segue o texto sobre o som ambiental gravado.	Vento!!! Grito – cresce o som do vento. Segue o texto sobre o som ambiental gravado.	Água!!! Grito – cresce o som da água. Segue o texto sobre o som ambiental gravado.	Terra!!! Grito – cresce o som de passos com guizos. Segue o texto sobre o som ambiental gravado.
Continua o som de fogo.	Som do vento.	Entra novamente o som da água.	Pios de pássaros, diversos timbres.
Som de fogo se transforma em som de vento.	O som do vento se transforma em som da água.	Pássaros, grilos, cigarras e anfíbios. Entra novamente o som da água.	Som da água se transforma em som da tempestade. O primeiro som de trovão marca a passagem súbita para o tempo marrom.

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

Na gravação, inicialmente, nos quatro tempos, tem-se o grito forte ecoando o nome do elemento da natureza que integra o respectivo tempo. Logo após, solicita-se “o texto sobre o som ambiental gravado.” Aproveitamos o ensejo para lembrar que a cantata cênica é uma obra inacabada; portanto, há seções que necessitam término, como é o caso dos textos em questão. Com relação a esses textos, no Plano Composicional da cantata, consta a proposta sugerida pelos compositores, conforme mencionamos no capítulo anterior.

Seriam textos que retratariam, de forma poética, os 4.600 quilômetros percorridos pelos compositores durante a viagem de estudos e pesquisas em direção ao sertão norte-mineiro, atravessando, buscando proximidade com a realidade dos geraizeiros, barranqueiros, veredeiros, vazanteiros, desvelando a identidade sócio-cultural desses grupos locais. A intenção seria lançar um olhar acerca desse homem dos Gerais para além dos estereótipos construídos, grupos locais que são a essência dos saberes e fazeres desierarquizados por Guimarães Rosa. A gravação almeja possibilitar a “visualização sonora do sertão, seus gritos e silêncios, sua amplitude e singularidades.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Esse é o momento em que os elementos da natureza aparecem com grande destaque, preparando e reforçando todo o ambiente juntamente com a orquestra e os outros componentes cênico-musicais. No quarto tempo, representante do elemento terra, o sertão em si, percebe-se a presença de alguns outros componentes como o som do pio de pássaros, de cigarras, remetendo ao elemento ar, som de tempestade e de trovões, remetendo ao elemento água. Esta é lista de sons que serão gravados e executados durante a apresentação: jograis, fogo, vento, água, tempestade, berrante, choro do carro de boi, tiro de bacamarte, falas de sertanejos, ladainhas e rezas, pássaros, anfíbios, cigarras e grilos.

Tabela 2: Coro

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
O diabo na rua no meio do redemunho. Vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. O diabo na rua no meio do redemoinho.	Deus deixou que eu fosse em pé, por meu querer, como fui. Deus governa grandeza. Luar que só o sertão viu. Vim dele.	Jogralizando e cantando sobre o som da água. Cada dia é um dia. Mas coração não é meio destino? A vida inventa! Carece de ter coragem,	Jogralizando e cantando. Travessia perigosa como trovão, trovoadão. A ror, a rodo, nonada, o senhor tolere. Isto é o sertão. Viver é

		muita coragem. Amanheci minha aurora.	muito perigoso. E não é não?
Jogralizando em contraponto com a gravação dos 40 nomes do “demônio” sobre sons do fogo. Pois é não? O arrenegado, o cão, o cramulhão. O pé-preto, o canho, o tristonho. O diabo na rua. No meio do redemunho!	Amigo era o braço e o aço! Deus governa grandeza. Medo mais? Nenhum algum! Jogralizado sobre o som do vento.	Coro cantado. Amor vem de amor. Digo. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campo com flores, forte, em abril. Invenção minha que tiro por tino. Amor que amei, daí então acreditei.	
O cão, cramulhão. O diabo na rua. No meio do redemunho. Amigos somos, nonada! O Diabo não há. Pois não. O Diabo não há! Existe é o homem humano. Travessia.	Jogralizando sobre som do vento. Deus deixou. Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele. Eh!		

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

A cantata cênica está escrita para dois coros diferentes, sendo o “Coro Misto”, formado por mais de oitenta vozes, entre homens e mulheres; e o “Coro Infantil”, formado por vinte vozes brancas, ou seja, vozes de crianças (meninos e meninas) que não atingiram a puberdade, portanto, ainda não sofreram alteração na voz. Também é sugerido pelos autores um grupo de “Solistas”, que contará com a seguinte formação: um soprano, um mezzo-soprano, um contralto, um tenor e um baixo. Consta no Plano Composicional a dinâmica do funcionamento dos coros e do grupo de Solistas:

O coro misto, alternado e/ou simultâneo com os solistas, deverá se encarregar, juntamente com o narrador, da palavra, da poesia, do texto enfim. As vozes brancas serão usadas para evocações da pureza, singeleza, dos gestos da infância da obra de J. G. ROSA. (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

O Coro Misto e o Narrador, os quais trataremos mais à frente, serão os responsáveis por transmitir o conteúdo textual, podendo atuar junto com o Solista ou em momentos

alternados, como um jogo de pergunta e resposta entre ambos. O arremate fica por conta do coro das crianças, evocando lirismo e leveza, características da massa sonora infantil, que enriquecerá o contraste de vozes. Jogonalizar significa entoar canções alternando canto e fala, técnica difundida no teatro, que se espalhou mundo afora. Nas escolas, auxilia na oralidade, pronúncia e desenvolvimento do vocabulário. As letras, em sua maioria, são trechos retirados do romance e dialogam com o respectivo tempo/cor do qual fazem parte. O primeiro tempo, vermelho, trata da temática do inferno, reafirma a dúvida de Riobaldo quanto à existência ou não do Diabo; traz o mote, a epígrafe principal do romance e conclui com a existência do homem humano. O segundo tempo, azul, trata do elemento ar, exalta Deus e toda sua grandeza. O terceiro tempo, verde, trata da esperança em dias melhores, alerta para a necessidade da coragem, ressalta o amor de Riobaldo por Diadorim e lembra das flores do outono. O quarto tempo, marrom, trata do sertão e seus perigos, travessia resvalosa, o viver perigoso, e finaliza fazendo uma alusão ao jogo da reversibilidade existente na obra, em que “tudo é e não é.”

Tabela 3: Narrador

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
Nonada. O demônio na rua. No meio do redemunho. Viver é muito perigoso. Tudo o que já foi é o começo do que vai vir. A vantagem do valente é o silêncio do rumor. Um sentir é do sentente, mas outro é do sentidor.	O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: a vida é um vago variado. Sou do deslumbrado e como vago vou. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre e mais no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza ao clarear o dia!	Aqueles pássaros faziam arejo. Gritavam contra a gente, cada um fazia sua sombra um palmo vivo de água. Vereda em vereda, como os buritis ensinam, a gente varava para após. Carece de ter coragem. Sertão é penal, criminal. Sertão é onde homem tem que ter a dura nuca e a mão quadrada.	Amor que amei daí então acreditei. Hoje eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, massa em certos modos, rodando por si mas por regras. O prazer vira medo, o medo vai, vira ódio, o ódio vir esses desesperos?

<p>Nós dois, o tornopio do pé de vento, o ró-ró girando mundo afora no dobrar, funil de final, desses redemoinhos: O Diabo na rua no meio do redemunho. Remordi o ar: Lúcifer! Satanás! (...)</p>	<p>Meu pai me deu essa sina, vivo jagunheiro. Deus que de mim tire, Deus que me negocie... Deus é uma plantação. A gente é as areias. Ele existe, mas quase que só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. O grande sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?</p>	<p>Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe. Onde é bobice qualquer resposta é aqui que a pergunta se pergunta. Vida não é coisa terrível? Muita coisa importante falta nome.</p>	
	<p>O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente. Sei que o sertão pega em armas, mas Deus é grande! Travessia, Deus no meio!</p>		

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

O narrador também será responsável por transmitir ao espectador o conteúdo textual. Segundo o Plano Composicional, esse narrador deve ser “caracterizado na figura de um beato prosa e cantor.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Inicia-se o primeiro tempo, vermelho, com a palavra “Nonada”, expressão responsável por abrir o romance após o sinal de travessão, indício do falso monólogo que se desenrola durante toda narrativa. Na sequência, temos a presença da epígrafe, seguida de uma das máximas do romance: “Viver é muito perigoso.” O mundo revirado, o viver caótico e o sofrer individual, componentes do sertão

rosiano, são lembrados. Embora o sistema jagunço envolva relações, convívios sociais e ações coletivas, percebemos que as decisões importantes são individuais (SPERBER, 1976, p.119). Rosa aborda, entre outros, processos de transformação como este: o homem do século XX, de forma gradativa, abandona o coletivo em direção ao individual. Nomes como “Lúcifer” e “Satanás” relembram o momento do pacto e a eterna dúvida de Riobaldo sobre quem ou o quê, de fato, era o Demo. O pacto é tido como algo oposto à natureza do homem, mas, em Rosa, como sugere Candido, se Deus habita a margem direita, na esquerda caçoa o Diabo. E como o Diabo está em tudo misturado, também poderá habitar o “homem humano.” No sertão cosmos, de conceitos instáveis, habita Deus, que é o lado direito, positivo, otimista; e habita o Diabo, que é o lado esquerdo, da espreita, o escondido, parado na encruzilhada. Mas Deus é o contínuo, o fluxo maior.

No segundo tempo, azul, tempo de Joca Ramiro, a ideia do sertão certo e incerto, inicia o texto do narrador, seguido da evocação a Deus que, sendo misericordioso e bondoso, habitando as alturas (elemento ar), quer ver a gente feliz e alegre. Riobaldo relata a sina de ser jagunço apresentada a ele pelo pai. Evocando sempre Deus, afirma que o caminho até os céus será conseguido pela prática do bem, pois quem de verdade intercede pelo sertão é Deus; é ele quem guia no meio da estrada abrindo os caminhos.

O terceiro tempo, verde, inicia com Riobaldo rememorando as coisas do coração e do destino; Diadorim está presente pela outra relevante máxima do romance que, soando em repetição, lembra o refrão da oração que marcara seu batismo nas águas turvas do São Francisco: “carece de ter coragem.” É o tempo do verde dos olhos de Diadorim, dos buritis e do elemento água em potência máxima. Como na travessia, novamente os componentes aéreos são destacados; pássaros “gritam” em estardalhaço glossolálico. As lembranças invadem Riobaldo; buritis, veredas, rios, pássaros, fusão dos elementos água, ar e terra. O velho jagunço lembra que, no sertão, para além do embate físico, das distâncias, da seca e do calor, é preciso postar-se forte diante das intempéries da alma, dos inimigos invisíveis. É preciso ser forte no espírito; religião é que não permite enlouquecer. Nesse sertão, sem definitivo e definido, literal e alegórico, a muita coisa ainda falta nome.

O quarto tempo, marrom, traz, em síntese, reflexões ligadas ao destino, caminho, desejo; é o tempo de Riobaldo, do elemento terra, do filho pródigo que volta à terra-mãe após ter cumprido sua sina sertão afora; nasceste do pó, ao pó voltará. Riobaldo lembra seus amores; Diadorim, Inhorinhá e Otacília. Em certa altura do romance, afirma que gosta de

todas, não foge aos anseios de seu corpo, vivencia-os cada qual à sua maneira. Diadorim é o amor da guerra, encontro irrefutável, possesso, já brotou maduro, acontecimento extraordinário. Inhorinhá representa os prazeres da carne, vestida de vermelho, é a sedução, o pecado e a sanha. Otacília é paz, remanso do Urucuia, representa a vida familiar, a continuidade, amor-anúnciação, clareado.

Tabela 4: Cantador

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
Aboio do tempo vermelho.	Aboio do tempo azul.	Aboio do tempo verde.	Aboio do tempo marrom.
Repete o aboio do tempo vermelho como eco da fala do narrador.			

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

Esclarecemos que “Ciclo” e “tempo/cor” possuem o mesmo significado, cada “ciclo” ou “tempo/cor” será composto por: cor (diretamente ligada ao elemento da natureza), presença do elemento da natureza, temática própria, presença de uma personagem do romance, instrumentação predominante e ambientação sonora. Exemplo: Tempo vermelho, fogo, inferno/diabo, Hermógenes, instrumentação predominante: metais, ambientação sonora: som de fogo. Convencionamos, durante a pesquisa, utilizar a nomenclatura “tempo/cor” com o objetivo de facilitar o entendimento. Os compositores elegeram quatro personagens para fazer parte do enredo da cantata: Diadorim (tempo verde), Riobaldo (tempo marrom), Hermógenes (tempo vermelho) e Joca Ramiro (tempo azul). Vale lembrar que para cada ciclo (tempo/cor) há: “Tema do Ciclo”, “Aboio”, “Tema do Mote”, além de “temas ocorrentes, que são estruturas melódicas incidentais aproveitadas nos diferentes ciclos.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Não abordaremos tais temas, como informado no início da análise comparativa. Seguindo o Plano Composicional, “cantador” seriam “solistas do coro que cantam Aboios e Motes.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.).

Os instrumentos predominantes nesse tempo são o clarone e a raganella. O violeiro toca o rasqueado e prepara a entrada do “Aboio antes do começo”. Se considerarmos as várias vozes do coro como sendo uma espécie de preparo do ambiente geográfico, o aboio seria, então, a preparação do ambiente sonoro da narrativa. Chamamento, convocação, acompanhamento, convite, oração, aproximação, canto entoado por vogais, canto de trabalho, melodia improvisada; uma forma peculiar de conduzir o gado, desenvolvida por

vaqueiros brasileiros. É mais utilizado no sertão nordestino e no sertão norte mineiro (normalmente no centro-oeste usa-se o berrante para a condução da boiada). No livro *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (2008), organizado por Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros, encontra-se um interessante texto de Fernando José Carvalhaes Duarte: “No princípio era o aboio, jogo e júbilo”, em que ele assim nos diz:

O termo refere-se, em especial, à prática no sertão nordestino, integrando a cultura dos vaqueiros, e tem sido resgatado, ao longo de vários momentos, como um particular objeto cultural, identificado muitas vezes como um dos elementos de um mítico sertão. Suas origens remontariam ao início do século XVIII, e é ainda praticado. Apontam-se vestígios, influências e prováveis origens do aboio brasileiro em práticas análogas portuguesas, africanas, orientais, ou até mesmo em “nênia indígenas” (...). (DUARTE, 2008, p. 137).

Segundo o poeta e menestrel Elomar Figueira Mello, em entrevista gravada e publicada no documentário *Aboio*, de Marília Rocha, “o aboio chegou até nós por ocasião da ocupação de sete séculos dos mouros na península Ibérica.” (MELLO, 2005, s. p.). Seria uma cerimônia muçulmana executada na torre dos minaretes onde se evocava o canto conclamando os fiéis para as orações diárias. A divisão do canto entoado é assimétrica, diferentemente da escala utilizada no Ocidente (escala temperada), onde trabalha-se com o microtom, ou seja, intervalos menores do que um semitom, característica da música oriental. Segundo alguns vaqueiros, o aboio puro é feito somente por vogais e suas variações de altura e timbre possuem pulsação variável, sem regras pré-determinadas; o vaqueiro canta da maneira que lhe vem à cabeça. Improviso natural em que homem e animal se compreendem e se pertencem, terminando quase sempre com a expressão “ê boi”, ou, “ê boi bonito”; esse final vem prolongado, reflexivo, profundo. Momento de felicidade do vaqueiro: quando está feliz ele aboia, canta sua realidade, torna-se o protagonista de sua lida, de sua história; sem essa figura mítica seria impossível pensar o sertão. Ao longo da pesquisa, percebemos que existem várias formas de aboiar, o que muda de região para região. Destacamos aqui a “toada”, uma forma de desafio cujas narrativas, os conteúdos das rimas e versos, surgem alicerçadas nas histórias e acontecimentos passados, a relação com outros vaqueiros e amigos da lida, amores perdidos, decepções, cantos que relembram animais indomáveis e por isso famosos entre eles, histórias de comitivas passadas, de um tempo em que a boiada ainda era transportada

pelo estradão nesses confins profundos e sertanejos do Brasil, preservando assim a memória coletiva. Em pertinente texto: “Ecos do sertão: as cantigas de aboio e as pelejas” (2013), de Ana Lygia dos Santos e Paulo Roxo Barja, são apresentadas considerações significativas no que diz respeito à memória:

A memória do sujeito carrega registros imagéticos e sonoros das experiências e lembranças agrupadas ao longo do tempo e que são produtos da vida íntima deste. É, pois, devido ao seu caráter abrangente que a música é transmitida através da via oral, cuja prática transforma o sujeito em agente da história, uma vez que se torna parte dela ao realizar o movimento de absorção, decodificação e reconstrução de saberes e significados. (SANTOS; BARJA, 2013, p. 02).

O vaqueiro torna-se protagonista de sua própria história quando relata suas vivências e experiências acumuladas ao longo do tempo, na lida com o gado. No enfado da sulina do estradão, o aboiador ainda encontra inspiração para fazer poesia e desafiar os companheiros de lida lançando versos em desafiação aqui e acolá. Seu canto, forma cristalizada, a qual chamamos de aboio, tornou-se veículo eficaz de comunicação entre homem e bicho; a melhor forma de aproximação, possibilitando o entendimento entre as partes.

Assim como o vaqueiro, Riobaldo também ativa as memórias de uma comunidade, de um povo, de uma coletividade, quando narra suas historietas ao doutor da cidade; coletividade no fazer musical, em se tratando do vaqueiro, coletividade no fazer narrativo, em se tratando de Riobaldo. Seus relatos também possuem o tom de aproximação, condução, acompanhamento e convite, contextualizando seu ouvinte, almejando aclarar o entendimento dos fatos descritos. O gado segue o vaqueiro através do canto por ele entoado, denominado “aboio de guia”; da mesma forma, as narrativas de Riobaldo guiam e conduzem, dentro da trama da obra, o doutor da cidade. A fim de ter sua dúvida central sanada, acerca da existência ou não do Diabo, Riobaldo contextualiza o doutor da cidade relatando alguns casos que aconteceram no sertão, para que possa entender o contexto e, através das narrativas (também chamadas de micronarrativas por alguns estudiosos) relatadas, refletir e responder. Para Brenda Gomes,

[a]s micronarrativas não só subsidiam a dúvida a respeito de uma entidade demoníaca, ou colocam em discussão o que é o bem ou o mal, mudando os eixos em que acontecem os fatos, mas também oferecem a Riobaldo um

espelho das próprias ações e uma forma de redenção resguardada quem sabe pelo próprio ato de narrar. (GOMES, 2015, p. 36).

Através das narrativas, Riobaldo apresenta uma forma eficiente para subsidiar seu interlocutor, ambientando-o e dando a ele exemplos de alguns casos acontecidos no sertão. Assim como o vaqueiro que conduz e convida o gado a acompanhá-lo, Riobaldo o faz com o doutor da cidade através dos relatos contados, conduzindo-o por esse grande cenário onde o Diabo será colocado como personagem. Convida seu interlocutor a adentrar nesse mundo até então desconhecido por ele; sertão profundo, regido por forças do bem e do mal. Citamos o caso do Pedro Pindó:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é que o povo daqui agora aprecêia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha o esfaquear porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenininho me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! Pois, o senhor vige: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feito diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. (ROSA, 2001, p. 29-30).

Essa é a reversibilidade que figura em toda a obra, ou seja, os pais que eram tidos com boas pessoas, gente do bem, de repente, com o intuito de corrigir o garoto, começam a aplicar-lhe algumas coças – tomados por um sadismo incontrolável –, adquirem gosto em surrar o filho malino, inclusive convidando pessoas para formar uma plateia e assistirem às surras em horários programados. Nessa cena,

(...) é possível perceber o movimento ambíguo de bem e mal, que acaba por tornar o fio condutor do romance, onde tudo que é pode não ser. É também nessa confluência de sentidos presentes nos causos [micronarrativas] que a dúvida sobre a existência do demo ancora-se. (GOMES, 2015, p. 38).

Dessa forma, será através de casos como esse, possíveis no “sertão misturado”, proposto por Guimarães Rosa, que Riobaldo inclina suas dúvidas quanto à existência do demo, situa e direciona o doutor da cidade (assim como o faz o vaqueiro aboiador com a boiada), convidando a compreendê-los, interpretá-los e, assim, a respondê-lo sobre sua interrogativa crucial. Como pode alguém que é bom por anos a fio se tornar tão perverso de uma hora para outra? Seria o demo habitando o ser? Seria o poder do demo? Seria castigo divino? Travessias.

Vale registrar aqui a famosa viagem feita por Guimarães Rosa em 1952, na qual realizou, juntamente com um grupo de vaqueiros, o transporte da boiada pelo sertão das Minas Gerais. Com sua inseparável caderneta dependurada ao pescoço, o escritor tomava nota de todo o rico universo sertanejo que se abria diante de seus olhos, além de indagar aos vaqueiros todas as dúvidas possíveis: nome de árvores, aves, insetos, capins, flores, tipos de solo, características de pelagem dos bovinos, etc. e, principalmente, o linguajar utilizado entre os vaqueiros e deles com os animais. Através do olhar traquejado dos vaqueiros e da sabedoria empírica de que são possuidores, Guimarães Rosa adentra o universo sertanejo, tornando-se naquele momento aprendiz interessado nos mistérios do sertão dos Gerais e tudo que o compõe. Em *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*, Mônica Meyer nos proporciona o aprofundamento do que realmente foi essa travessia:

A cultura popular está bem presente através dos causos, quadrinhas, versos e desafios marcando (ou pontuando) o som da viola e das danças, expressões da região, conversas dos vaqueiros e o conhecimento popular a respeito dos bichos e das plantas, aprendidos informalmente através das relações sociais de trabalho e de lazer. Guimarães Rosa faz questão de escrever o ser-tão do vaqueiro. (MEYER, 2008, p. 63).

O vaqueiro, artista principal, é quem mais interessa ao doutor-escritor, que agora deixa de ser professor para se transformar humildemente em aluno de um mundo sábio e simples. Nas rodas de conversa ao redor do fogo, causos e estórias sobre bichos, estouros de boiadas, assombrações e outras tantas peripécias são narradas e registradas na caderneta do ouvinte.

Em outra parte do livro, Meyer traz a definição de aboio descrita por Rosa, após alguns dias de viagem:

Os vaqueiros conversam com os bois, dão ordens, orientam o passo, chamam carinhosamente pelo nome. O diálogo se estabelece através do aboio que é um “vibrado, ondeado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino com interjeição direta, ou espiralando em falsete, com plangência mourisca, melismas recorrentes e sentido totêmico de invocação”. Os aboios registrados em *Boiada* sugerem sempre um chamado animado, alegre, com um ritmo entoado de acordo com o objetivo a ser atingido. Um canto aos bois sem monotonia e tristeza, que exige do vaqueiro experiência e conhecimento do animal [...] (MEYER, 2008, p. 166, grifo da autora).

Rosa descreve com minúcia o diálogo-canto que une homem e animal; palavra ou expressão alongada a qual traduz o estado de espírito do aboiador, seus lamentos, suas súplicas, ao que muitos dizem ser compreendidos e correspondidos pelos animais. O falsete, técnica vocal de ornamentação, possibilita mais extensão vocal, facilitando o canto de notas mais agudas em tom, às vezes, lamentoso, reafirmando os traços da origem muçulmana; um mantra que integra vaqueiro e boi em um mesmo universo. Ressaltamos que João Guimarães Rosa utilizou dessa experiência marcante para escrever alguns outros contos (e o romance *Grande sertão: veredas*) tais como: “Conversa de bois”, “Uma história de amor”, “O burrinho pedrês”, “Dão-Lalalão”, entre outros, os quais descrevem situações de viagem e boiada.

Tendo como ponto de partida o romance, a cantata cênica também se propõe a desvelar esse Brasil-Sertão profundo, de encantamento e mistério; Brasil que João Guimarães Rosa revira pelas entranhas, atualizando os saberes do povo sertanejo e potencializando os considerados, assiduamente pelos regionalistas, como atrasados, tolos e loucos, em sujeitos detentores de sabedoria exímia e conhecedores de um universo filosófico profundo, expresso em linguagem única, complexa e bela. Tratando agora do violeiro, retomemos a apresentação descritiva da cantata cênica.

Tabela 5: Violeiro

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
Rasqueado da viola. Prepara a entrada do Aboio do Tempo Vermelho.	Rasqueado da viola. Prepara a entrada do	Rasqueado da viola. Prepara a entrada do Aboio do Tempo Verde.	Rasqueado da viola. Prepara a entrada do Aboio do Tempo Marrom.

	Aboio do Tempo Azul.		
--	----------------------	--	--

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

O violeiro será “caracterizado por quem escuta a estória do narrador e inicia todos os temas da obra.” (VALLE; BRANDÃO, 1994, s. p.). Seguindo o raciocínio proposto pelos compositores, o violeiro assemelha-se ao doutor da cidade, o narratário de Riobaldo, o doutor letrado que ouve atentamente as histórias contadas pelo jagunço, anotando-as, evitando que se percam no tempo. O rasqueado é um estilo musical nascido entre os ribeirinhos do Rio Cuiabá, no Mato Grosso, geralmente tocado pela viola de cocho e influenciado pela polca paraguaia. Segundo alguns estudiosos, teve sua origem durante a guerra do Paraguai, em que se deu o contato mais íntimo entre os soldados paraguaios e o povo da região. Com o tempo o ritmo foi sendo difundido, tocado em festas religiosas que homenageavam os santos cultuados pelos ribeirinhos até se espalhar pelo Brasil afora.

Tabela 6: Instrumentos utilizados em cada tempo

1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
Metais: entrada do tempo vermelho.	Madeiras: tema do tempo azul.	Cordas: tema do tempo verde.	Percussão: toca o tema do tempo marrom (marimba e xilofone).
Aboio estilizado.	Tema da ladainha.	Repetem o aboio.	Berrante: solo – primeiro anúncio.
Alternados gradativamente misturam-se com o som do fogo.	Percussão: matracas, flexatones, campanas dão clima religioso à fala do narrador.	Fragmentos do tema do tempo vermelho em pizzicato.	Cordas: fragmentos do tema cantado pelo coro em contraponto com fragmentos do tema do tempo verde.
Pontilismo com fragmentos do tempo vermelho.	Madeiras: tema variado do tempo azul.	Tema do aboio com surdina.	Percussão: placas antecipam o som do trovão.
Tema variado do tempo vermelho.			
Percussão: guizos, chocalhos e favas de flamboyant.			

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

Para cada ciclo (tempo/cor) existe a instrumentação predominante: metais (tempo vermelho), madeiras (tempo azul), cordas (tempo verde) e percussão (tempo marrom).

Predominantemente essa é a instrumentação padrão de cada tempo, embora haja a participação de outras instrumentações como nos tempos vermelho, azul e marrom em que temos a presença da percussão e do berrante (este somente no tempo marrom). Segue a lista de instrumentos utilizados nos ciclos: berrantes, chicotes, raganellas, triângulos, campanas tubulares, guizos, chocalhos, favas de flamboyant, matracas, flexatone, pios de pássaros (apitos), marimba, xilofone, cowbells, bloco chinês, bloco de madeira, relhos, esporas, placas de metal e tímpanos.

Tabela 7: Palavras-chave dos tempos

	1º tempo/vermelho	2º tempo/azul	3º tempo/verde	4º tempo/marrom
1ª	Fogo	Ar	Água	Terra
2ª	Inferno	Céu	Vereda	Caminho
3ª	Diabo	Deus	Mulher	Homem
4ª	Hermógenes	Joca Ramiro	Diadorim	Riobaldo
5ª	Ódio/poder	Plenitude/paz	Amor/vingança	Desejo/destino
6ª	Esquerda	Em cima	Direita	Em baixo
7ª	Oeste	Norte	Leste	Sul
8ª	Inverno	Primavera	Outono	Verão
9ª	Marte	Sol	Lua	Terra
10ª	Metálica	Animal	Pétreo	Vegetal
11ª	Frio	Calor	Umidade	Seca
12ª	Corpo	Espírito	Alma	Mente
13ª	Força	Justiça	Prudência	Temperança
14ª	Carne	Espírito	Corpo etéreo	Ossos
15ª	Cólera	Sangue	Melancolia	Flêugma
16ª	Salamandra	Sílfides	Ondinas	Gnomos
17ª	Serpente	Leão	Anjo	Touro

Fonte: Dados da pesquisa, com base na cantata cênica, 2020.

Iniciamos realizando a leitura comparativa entre as palavras ladeadas, dispostas na mesma linha de cada tempo/cor. Salientamos que as palavras-chave, em maior ou menor grau, mantêm uma ligação com o tempo/cor do qual fazem parte, e estes, por sua vez, mantêm relação direta com o romance, o que é validado pela cor que nomeia cada tempo e sua ligação com o respectivo elemento da natureza que a integra. Dando início às observações, percebemos que as quatro primeiras palavras de cada coluna, respectivamente, estão ligadas entre si pelo mesmo campo semântico; por exemplo, o tempo vermelho: Fogo, Inferno, Diabo, Hermógenes são palavras que operam reforçando a significação do tempo vermelho (lembramos que a palavra a encabeçar a coluna do tempo vermelho é o elemento Fogo), que

remeterá basicamente à ideia do inferno e tudo que dele deriva, ou seja, morte, vingança, traição, guerra, pacto, etc. Alertamos para a quinta linha, a única composta por pares de palavras que foram posicionados logo abaixo dos nomes das personagens, sugerindo características que podem ser atribuídas a estas, pois Hermógenes executa covardemente Joca Ramiro, almejando a chefia total do sertão. Joca Ramiro é o chefe pleno, alto em seu caráter, oferece paz e confiança aos comandados. Diadorim não experimenta na pele o amor de Riobaldo; ultrajada, é só vingança. Riobaldo é o fogo do desejo e do amor, herói-jagunço de destino preso, refém de seus encontros.

Outra relação observada, não se manifestando como regra geral, é a existência de pares antitéticos e contíguos, como no caso de frio, calor, umidade, seca, posicionados na décima primeira linha. Analisando a relação direta entre os pares avizinados, percebemos a relação de oposição entre frio e calor, umidade e seca, que formam pares antitéticos. Porém, quando mudamos o posicionamento da análise, ou seja, colocamos agora como pares, frio e seca, calor e umidade, encontramos a relação de contiguidade, proximidade. De maneira geral, levando em consideração o clima de Minas Gerais, a seca se dá no tempo frio, período de inverno não chuvoso, assim como as chuvas acontecem no tempo do calor, mais precisamente na primavera e no verão. Talvez seja nessa relação das palavras da 11ª linha que mais facilmente observamos a presença dos quatro elementos. O elemento terra está presente como pano de fundo, assim como o sertão é onde tudo acontece. O período chuvoso, úmido, é potencializado pelo elemento água. Durante a primavera, mais precisamente entre os meses de setembro e outubro, temos baixa umidade relativa, ventos remanescentes do mês de agosto (presença maior do elemento ar, tempo de redemoinho) e sol forte, elementos que, combinados entre si, resultam em diversos focos de incêndio, que se espalham por todo país.

Questionamos o fato de a palavra frio estar inserida na coluna do tempo vermelho, e calor na do tempo azul, e por que não o contrário, levando em consideração a ideia do inferno como local profundo e quente, de altas temperaturas. Mas, refletindo sobre os possíveis significados da palavra calor, concluimos que, nesse caso em específico, ela se contrapõe à ideia de inferno, por ser potência de vida, o poder do calor que gera a vida, como a galinha que choca o ovo; ao contrário do frio, ambiente impróprio para a maioria dos modos de germinação. Esse é um dos motivos que também justifica Joca Ramiro ocupar o tempo azul, sendo ele pai de Diadorim. Do mesmo modo, percebemos que a palavra seca ganha aqui significado de sofrimento, travessia atormentada, desértica, a qual remete aos caminhos de

provação trilhados por Riobaldo. É necessário observar em qual coluna estão inseridas as personagens representadas pela cantata cênica, pois auxiliará na interpretação das palavras-chave. Sublinhamos a presença dos pontos cardeais, bem como das virtudes cardeais distribuídas entre as quatro personagens, em que força substitui fortaleza na coluna do tempo vermelho, na qual está Hermógenes. Chamou-nos a atenção o fato de os compositores substituírem a virtude cardeal fortaleza, pela palavra força, pois, como em Guimarães Rosa, na cantata também nada é por acaso. Apesar de serem próximas e possuírem o mesmo radical, as duas palavras apresentam significados diferentes. Levando em consideração o fato de a troca ter sido feita na primeira coluna do tempo vermelho, pareceu-nos que a opção escolhida se aproxima mais do conceito de Diabo posto no romance. Força é a pressão aplicada sobre determinado objeto, conceito da física criado por Isaac Newton. É considerada um vetor; assim sendo, possui módulo, direção e sentido. Quando várias forças atuam em determinado objeto, somadas entre si, tem-se a força resultante. Essa seria uma possível metáfora que representa o Diabo na obra. As várias forças que atuam em Hermógenes, personagem que mais se aproxima do Diabo no contexto do romance, quer sejam inveja, vingança, ódio, mentira, traição; são as várias forças que, atuando sobre a personagem e somadas entre si, compõem a força resultante, que desemboca em suas várias ações, marcadas pela crueldade, como foi a execução do grande chefe-jagunço.

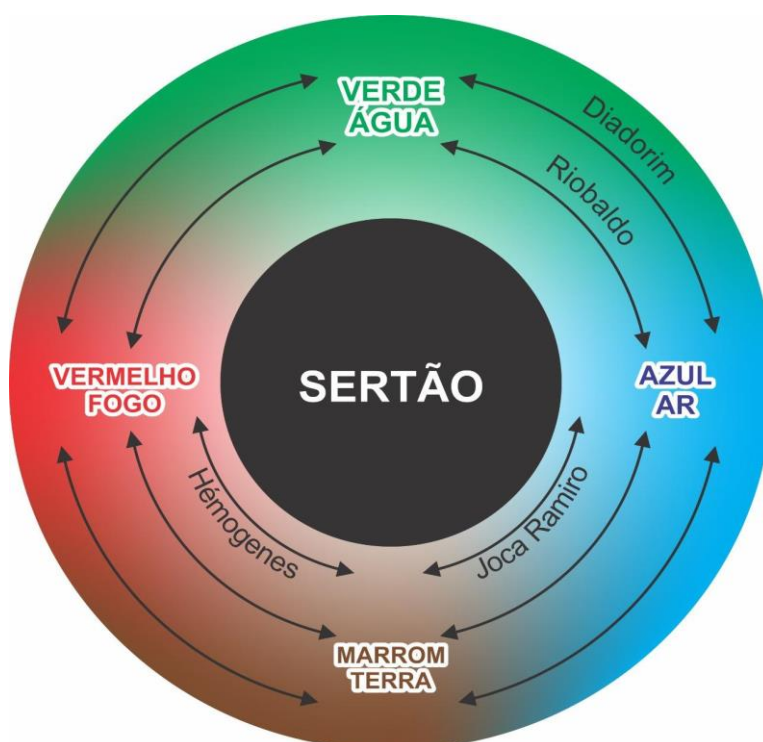
Consultando São Tomás de Aquino, em *Suma Teológica*, encontramos apoio para nosso raciocínio diante da seguinte posição: “Entre os frutos colocam-se dois que correspondem suficientemente ao dom da fortaleza: a paciência que nos faz suportar os males; e a longanimidade, que nos faz esperar diuturnamente e continuar na prática das boas obras.” (AQUINO, 1273, p. 2.558). Comparando com o romance, ainda no início da narrativa, Riobaldo conclui: “(...) Deus é paciência. O contrário, é o diabo.” (ROSA, 2001, p. 33). Sendo Deus paciência, logo, Deus é fortaleza. Riobaldo busca-o no espiritismo de Kardec, no catolicismo, nos crentes metodistas. Fortaleza se aproxima das características atribuídas a Deus e não ao Diabo que, sendo representado por Hermógenes, é caracterizado por atitudes contrárias: incompreensão, intolerância, impaciência, sadismo. Outra ideia que nos ocorreu, foi o fato de fortaleza também referir-se a local bem protegido, de difícil penetração, remetendo à ideia de algo mais seguro e perene espiritualmente; se trata da busca constante da alma para assegurar-se contra o mal, ao contrário de força, que nos parece ser algo finito, que se esgota, se acaba por determinado momento.

Enfatizamos que o intuito aqui foi demonstrar alguns caminhos possíveis, leituras iniciais que inauguram a interpretação do quadro das palavras-chave. Outras tantas relações poderão ser feitas, como a análise dos pares de palavras formadas na vertical: Diabo (3ª linha/tempo vermelho) e Força (13ª linha/tempo vermelho); Deus (3ª linha/tempo azul) e Justiça (13ª linha/tempo azul); Mulher (3ª linha/tempo verde) e Prudência (13ª linha/tempo verde); Homem (3ª linha/tempo marrom) e Temperança (13ª linha/tempo marrom), originando outra forma possível de leitura para o quadro. Por hora, iremos nos ater à análise das personagens que compõem o quadro de palavras-chave.

4.1 Verte e reverte de personagens: Hermógenes, Joca Ramiro, Riobaldo e Diadorim

Nesta seção vamos analisar as quatro personagens a partir do gráfico da reversibilidade das personagens, apresentado abaixo:

Figura 1: Gráfico da reversibilidade das personagens



Fonte: Dados da pesquisa, 2020.

A proposta do gráfico das reversibilidades é tentar demonstrar, através da teoria dos quatro elementos de Empédoclis, como as personagens citadas na cantata cênica e no romance – Joca Ramiro, Hermógenes, Riobaldo e Diadorim –, se constituem desses elementos, apontando quando se manifestam em maior ou em menor grau em cada uma delas e analisando a capacidade de reversão que possuem, ou seja, a competência que as personagens apresentam de transitar pelos elementos da natureza. O gráfico auxilia na análise a partir do momento em que observamos em qual tempo/cor cada personagem foi posicionada, bem como o elemento da natureza com o qual está relacionada: Joca Ramiro/tempo azul (ar), Hermógenes/tempo vermelho (fogo), Riobaldo/tempo marrom (terra) e Diadorim/tempo verde (água). Apesar de cada personagem estar associada a determinado elemento da natureza (que não a representa em totalidade), percebemos que, em alguns momentos da narrativa, elas podem ser influenciadas ora por um, ora por outro elemento. É o poder de reversibilidade que nos permite categorizá-las como menos ou mais complexas. Seguindo a lógica em que foi pensado o gráfico, partiremos da personagem que consideramos menos complexa, obedecendo à seguinte ordem: Joca Ramiro, Hermógenes, Riobaldo e Diadorim.

4.1.1 Joca Ramiro

Joca Ramiro, notável chefe jagunço e patriarca admirado por seus comandados, é a personagem menos complexa do quadro das reversibilidades, constituindo-se, em maior parte, dos elementos terra e ar, transitando entre ambos. Protagoniza, segundo Antonio Candido, um dos momentos cuja narrativa atinge a “mais alta literatura” (CANDIDO, 2006, p. 117), referindo-se à cena do julgamento de Zé Bebelo, personagem que representa a ordem e o estado. Sua investida contra o norte simbolizava o abalo de uma estrutura já imposta e que atendia aos grupos jagunços da região. A luta de Joca Ramiro era não permitir que tal ação desestabilizasse os Gerais; portanto, era uma luta que envolvia diretamente o sertão, elemento terra, como demonstra o diálogo:

- “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”
- “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...”
- “O senhor não é do sertão. Não é da terra...” (ROSA, 2001, p. 276).

Zé Bebelo, pela lei da bala, e respaldado pelo estado, entrara no sertão com o propósito de acabar com os grupos jagunços, o que, em determinada parte da narrativa, sugere ser uma “limpeza”, no sentido de exterminar com os grupos existentes. É alertado sobre o fato de ser estrangeiro naquelas terras, portanto forasteiro, não conhece o sistema vigente; injustificada seria sua opinião sobre aquela estrutura. A presença do elemento terra marca importante momento ao final do diálogo, denotando o não pertencimento de Zé Bebelo àquela região.

Joca Ramiro se torna notório também pela habilidade em administrar sua autoridade; inova uma prática ainda em desuso naqueles territórios. Tal atitude, propor um tribunal no sertão, inaugura nova postura em que se utiliza outra arma – a palavra – para iniciar a mudança no regime interno. Ouve a exigência de Zé Bebelo, permite o julgamento exigido pelo prisioneiro; coloca-se “(...) em pé de igualdade com o inimigo derrotado (...)” (RONCARI, 2004, p. 266) através da emblemática cena em que se senta no chão junto ao réu. Ressaltamos esses pontos para demonstrar o embate em volta do sertão, por isso, do elemento terra, em que Joca Ramiro faz uso de várias articulações para manter a ordem, a fim de evitar possíveis guerras.

Outro aspecto particular, que nos permitiu fazer essa vinculação da personagem com o elemento ar, está ligado à caracterização de Joca Ramiro em algumas passagens do romance. De forma suntuosa e altaneira, sua imagem é descrita, quase sempre, com contornos excessivos de luz e brilho, dando à personagem, em alguns momentos, ares de divindade. A personagem é também representativa no que diz respeito aos interesses dos grandes latifundiários da época. Joca Ramiro, desde a primeira vez que fora avistado por Riobaldo, na sala da casa de seu padrinho, tem sua figura diferentemente descrita em relação aos outros jagunços presentes na ocasião. Nessa e em outras passagens, observamos a personagem sendo destacada por traços super-humanos: “Dele [Joca Ramiro], até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespassava diversa, na imponência, pojava volume.” (ROSA, 2001, p. 132). Aqui é caracterizado por medidas mais significativas em relação aos outros. A lamparina ilumina igualmente a todos, porém a imagem do grande chefe refletida na parede é peculiar, somente ela é narrada; mais avolumada, imponente, ultrapassando os limites físicos do humano. Em outra passagem, é comparado a um imperador e novamente sua dimensão ganha destaque: “(...) Joca Ramiro era um imperador em três alturas!” (ROSA, 2001, 195). Essas características colocam a personagem em elevação, sua imagem ganha

dimensões aéreas e divinas, constituindo-se potencialmente do elemento ar. A altura elevada ainda está ligada à constituição da personagem com relação ao poder de comando, liderança, senso de justiça, articulação política, retesa de caráter e diálogo. Nesta passagem, Medeiro Vaz demonstra sua admiração pelo grande chefe: “Deus no céu e Joca Ramiro na outra banda do rio.” (ROSA, 2001, p. 52). Os elementos ar, água e terra se cruzam diante da declaração de Medeiro Vaz, o que nos faz retornar a Empédoclis: o amor une os elementos. Ora, se Deus é onipresente, ele deveria estar em ambos os lugares, no céu e na banda do rio, mas Medeiro Vaz altera a premissa e nomeia Joca Ramiro como braço direito de Deus. Um “quase Deus”, com absoluta condição de gerenciar esse sertão à revelia. Talvez a passagem mais emblemática, e que consiga reunir o maior número de componentes que dão à personagem a estatura quase de “Zeus”, é quando Joca Ramiro encontra com os bandos, antes do julgamento de Zé Bebelo. Vale à pena apresentar o excerto:

Era ele, num cavalo branco – cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em lavores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? (ROSA, 2001, p. 264).

A imagem é composta por elementos que dão à personagem importância e notoriedade, para além de qualquer outro cavaleiro comum, pertencente àquele local. A cena é emblemática. É como um ser que desce dos céus com traços de divindade. O adjetivo “todos” torna possível o raciocínio, deslimita o espaço, torna-o infinito, assim como o céu. A imagem projeta-se de cima para baixo, dos altos. Uma espécie de onisciência ligada à ideia do tudo enxergar. Esse momento está fortemente ligado ao elemento ar. Seguem as características nobres das partes da montaria: a sela bordada e as rédeas de um trançado especial, não reconhecido por Riobaldo, transmitem mais pompa ao cavaleiro. Chamamos atenção para as rédeas especiais, que são utilizadas para manter o controle do animal, bem como a nova ordem que Joca Ramiro tentava implantar no sertão com o tribunal. As características são másculas e transmitem virilidade, valorizando as medidas. Em “cara coroadada” a simbologia da coroa é o arremate estilístico final da figura reluzente do grande chefe. Parece-nos ser o traço determinante, que diferencia o “(...) terrestre do celestial, o humano do divino.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 288). Em se tratando do quadro das palavras-chave, a personagem situa-se no tempo azul, que possui palavras como ar, Deus,

plenitude/paz, leão, etc. Por essas características listadas, inferimos ser a personagem de Joca Ramiro constituída em maior parte dos elementos terra e ar, transitando entre ambos de forma mais distinta.

Para estabelecer uma relação mais direta entre a cantata e o romance, apresentamos um fragmento da partitura do tempo azul, seguido de comentário:

Figura 2: Fragmento de partitura do tempo azul

III- Tema do Tempo Azul

Religioso

A

CANTO

B

INTIMO

C

Fonte: VALLE; BRANDÃO, *Ser-tão dentro da gente*, 1994.

Segundo o maestro Leandro Abreu, o tempo azul é assim caracterizado:

O tema Azul é composto inteiramente de acordes Maiores e Menores perfeitos, (diatônicos). Predominantemente consonante, o tema é apresentado em 6 partes diferentes, A, B, C, D, E e F. A primeira parte, “Religioso”, traz um formato tradicional de harmonia sacra, com uma exposição em 4 vozes, remetendo aos tradicionais cantos gregorianos e corais sacros. A parte B inicia de forma mais estática, utilizando intervalos justos como uma forma de passagem, finalizando com a voz grave. A parte C traz uma sequência lenta do motivo melódico, executado de forma curta e mais expressiva. A parte D é apresentada com 4 vozes, de forma menos estática; ela sugere uma passagem mais bela, com uma presença melódica marcante. A parte E é composta de intervalos de terça sobrepostas, utilizando um padrão rítmico bem consonante que se repete nos 4 compassos. A Parte final F apresenta a mesma ideia da parte C com a melodia tocada de forma mais lenta e mais extensa, com sutil variação. (ABREU, 2020).

Observamos a concordância existente entre o tema do tempo azul e a forma como a personagem é retratada no romance; sempre exaltada como um Deus, adornada em coroas e traços que lembram o divino. Sua forte ligação com o ar lembra aquele que está em ascensão, o que sobe às alturas ou desce delas. O tema se inicia pela dinâmica religiosa, lembrando corais sacros e o canto gregoriano, justificando os detalhes que remetem a personagem à santidade.

4.1.2 Hermógenes

Assim como Joca Ramiro, Hermógenes também se comporta como personagem de menor complexidade, se constituindo e transitando, de forma mais acentuada, entre os elementos terra e fogo. Se a primeiro se relaciona e tem em sua caracterização imagens que nos remetem ao céu, ao ar, à divindade, a segunda, devido a seu aspecto grotesco e cavernoso, entre outros, nos permite ligá-la ao subterrâneo, ao mundo ctônico. O segundo encontro de Riobaldo com Hermógenes deu-se na fazenda Santa Catarina quando, reunidos, os jagunços aguardavam ordens para avançar e atacar o bando de Zé Bebelo, já posicionado no Alto dos Angicos. Hermógenes, nessa ocasião, era responsável pelo plano de guerra; dividiu o bando em pequenos grupos e explanou tudo com parcimônia. Essa passagem é fortemente marcada pelo elemento terra, dado o fato de o ataque ser articulado pelo solo, com os homens engatinhando, abaixados rente ao chão, com o propósito de se posicionarem nos pontos estratégicos: “O que se tinha era de chegar, já com o escuro, e engatinhar às ladeiras, no durado da noite, na arte vagarosa.” (ROSA, 2001, p. 217). Além disso, é descrito o sertão noturno, os habitantes pulsando em seus escuros, à espreita do bando, trazendo uma dose de mistério e apreensão. Tal plano requeria, por parte do Hermógenes, conhecimento prévio da área, o que possibilitaria o êxito em apanhar o bando de Zé Bebelo desprevenido. Hermógenes convoca Riobaldo para juntos formarem um bando de quatro homens, solicitando ao jagunço que convide mais dois bravos, os quais foram o Garanço e o Montesclareense. Tal convite coloca Riobaldo por instantes em reflexão, frente à frente com sua condição de jagunço, aquele que mata e que morre. Apesar de ainda manter a cisma para com Hermógenes, tal escolha o aprazia. A caminho de sua posição, o narrador-personagem descreve com detalhes a noite escura-silenciosa e seus habitantes. O excerto mostra como o elemento terra é potencializado durante o avançar dos homens: “O caminhar da gente se

media em silencioso, nem o das alpercatas não se ouvia. De tantos matos baixos, carrascal, o chio dos bichinhos era um milhão só. Por lá a coruja grande avôa, que sabe bem aonde vai, sem barulho.” (ROSA, 2001, p. 219). A quietude durante a locomoção e o pisar leve por sobre a terra seriam grandes aliados para não se fazer notar o cerco montado. Pisava-se sem se fazer ouvir, habilidade no caminhar mudo. A vegetação rasteira entrelaçando os pés dificultava o caminhar; os bichinhos vários iam voando na cara dos jagunços, chuva de bichos. A coruja, sábia, voa no silêncio que a noite guarda. Em certo momento, Hermógenes oferece a Riobaldo um pedaço de fumo ensopado de cachaça por conta dos mosquitos; ele aceita o repelente. Ali, naquela situação, existe o respeito de guerra entre os combatentes. Riobaldo sabe que está em pé de igualdade com Hermógenes, criatura pela qual sente nojo e repugnância. São iguais no momento do combate: “Aquilo era do serviço de armas, fazia parte.” (ROSA, 2001, p. 221). Em alguns momentos são destacados os elementos noturnos: vagalumes que iluminam o breu da noite, cobras traiçoeiras, até mesmo o inusitado encontro com um tatú-péba, obstáculos do rastejar: “[a] gente amassa com a barriga espinhos e gravetos (...)” (ROSA, 2001, p. 222). Dá-se o combate, os tiros de Hermógenes e Riobaldo são disparados quase no mesmo momento; o primeiro alvo é acertado com sucesso.

O elemento fogo também constitui as personagens. Caprichosamente narrado, o episódio representa o primeiro combate de Riobaldo Tatarana; era seu batismo de guerra. Ladeando a morte, refletia sobre sua condição com dúvidas e anseios por estar guerreando contra o amigo Zé Bebelo. Sentiria pela primeira vez a perda de um bom companheiro em combate: “[o] suor vermelho... Era sangue! Sangue que empapava as costas do Garanço – e eu entendi demais aquilo.” (ROSA, 2001, p. 230). Reflete por segundos a morte do amigo, numa rápida tomada de consciência sobre o destino certo de jagunço, que é a morte. Chega quando o suor muda de cor: quem sua vermelho já foi para o outro lado. Ele entendeu. O Montesclarence também veio a óbito. É possível perceber os elementos terra e fogo constituindo as personagens. O elemento fogo – fogo de guerra – é representado pelo combate, pelos tiros, pela morte, além do fogo interior; a sanha que envolve os combatentes. Lembramos ainda que a cantata cênica tentará traduzir esses momentos através do seu composto cênico musical, a fim de transportar o ouvinte para todo o caos retratado na cena.

Se o tribunal, em uma de suas faces, representa a organização, a civilidade, a justiça e a força da palavra; na outra, inaugura a ruptura, a discórdia e a traição. Assim, ele também representa o duplo, o mundo misturado. Hermógenes entende que o tribunal e o tratamento

dispensado a Zé Bebelo contrariam o sistema jagunço pautado na vingança e na violência estando, portanto, em discordância com a velha lei do sertão, razão pela qual assassina Joca Ramiro. Parece ser, nesse momento, que Hermógenes desloca do elemento terra para o fogo, constituindo-se, em grande parte, desse último elemento dali em diante. O episódio marcado pela crueldade e pela frieza praticadas pelo bando do Hermógenes, agora “Judas”, justifica sua transição com relação aos elementos da natureza, como ocorre no episódio da fazenda dos Tucanos, em que foi protagonizada a morte dos cavalos do bando de Zé Bebelo:

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a tórto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendo, sem saber, que era o destapar do demônio (...)” (ROSA, 2011, p. 355).

Os cavalos descansavam no curral em frente à casa onde o bando de Zé Bebelo e de Riobaldo estava escondido, funcionando como obstáculo físico, barreira que impedia o bando rival de atingir o alvo. Num átimo de crueldade, resolveu-se atirar nos cavalos para desobstruir o local, surpreendendo o grupo com uma chuva de balas. O personagem-narrador revolta-se frente a tamanha covardia. Era o inferno na terra. Hermógenes é a expressão de um homem sem anjo de guarda. O episódio, potencializado pelo elemento fogo, sanguinário e diabólico, segundo Roncari, também nos serve como “negativo do tribunal” (RONCARI, 2004, p. 261), representando o contrário do ocorrido naquela ocasião. Se, naquele, tivemos ingredientes de organização, civilidade e justiça; neste, temos o saldo negativo da barbárie, da crueldade, da monstrosidade: “(...) inferneira.” (ROSA, 2001, p. 370).

No sertão rosiano, os cavalos cochicham, filosofam, homem e animal se completam, constroem uma relação peculiar. A canção de Siruiz, tratada por nós anteriormente, surge em meio aos cavalos na fazenda São Gregório; funciona como a trilha sonora de Riobaldo, prenúncio de vida e, mais tarde, dará nome ao cavalo presenteado ao jagunço, compondo outro importante ritual de passagem do agora chefe Urutu Branco. Se outrora fora canção, agora é montaria sobre a qual Riobaldo conduz suas guerras; está montado em seu destino, é dono de suas rédeas. No sertão, cavalos e homens são unos. Tal afirmativa é subsidiada pelas relações que se desenvolvem em vários momentos da narrativa entre homens e cavalos. Os animais são colocados de forma próxima do humano, aproximação que sugere uma conexão

para além da simples relação homem/animal; em alguns momentos, parecem amalgamar-se formando um só ser. Em determinado momento, Riobaldo, a pedido de seu Candelário, sai para patrulhar a estrada à procura de possíveis espíões. No momento em que ele esporeia o animal, mudando do passo para o galope, eis que “(...) Mas, aí, meu cavalo f’losofou (...)” (ROSA, 2001, p. 261). Mais à frente, atravessam o redemoinho no meio da estrada, o cavalo se assusta com a folha seca, e no ato de se assustar algo é despertado em Riobaldo: “(...) Senti meu cavalo como meu corpo.” (ROSA, 2001, p. 261). O filosofar, atitude humana em que se questiona as possíveis interpretações da realidade, aqui é realizado pelo cavalo; sensibilidade para além do ser animal. No outro excerto, a interação que a cena preconiza traduz bem o amálgama ao qual nos referimos, cavalo e cavaleiro são um só ser, fundem-se; Riobaldo sente as sensações do animal igualando-se a ele; um só corpo. Seria uma espécie de outra forma de acesso à realidade, percebida pelo cavalo e transferida para o narrador-personagem. Lembramos das expressões utilizadas durante a morte dos cavalos, quando os animais se debatem agonizando: “(...) o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando (...)” (ROSA, 2001, p. 356). O narrador faz o deslocamento colocando-se no lugar dos animais, num exercício de empatia; são iguais perante a dor, sofrem juntos. A expressão “quase falando” demonstra tal aproximação. Na sequência, uma passagem representativa ilustra nossa reflexão:

(...) e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas de gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade. (ROSA, 2001, p. 357).

Palavras como “choro”, “voz”, “piedade”, aqui utilizadas em contexto específico, equivalem a ações praticadas ou sentidas pelo homem. São acompanhadas por adjetivos, substantivos e verbos que intensificam sua significação aproximando-as ainda mais do humano. O “rinchar”, ruído emitido pelos equinos diante de algumas situações, representa o choro, “uma voz deles”, “voz de coisas de gente”, como se através do choro específico, algo fosse comunicado. O final do excerto reproduz o ápice da aproximação que acontece através de um possível quase diálogo entre homem e animal. O advérbio “também” imprime a condição de equivalência, similitude; assim como os jagunços, os animais não entendiam a dor, nem de onde vinha tanta crueldade. O questionamento por parte dos animais era entendido pelo narrador como se falassem uma mesma língua, unidos por uma mesma

aflição. Alia-se a isso a necessidade do transporte, o ir e vir dos jagunços cruzando os Gerais de um canto a outro e a mobilidade ligeira necessária durante os combates. Ao saírem da fazenda dos Tucanos em direção aos Currais-do-Padre, durante a sofrida caminhada, Riobaldo reflete: “Homem a pé, esses Gerais comem.” (ROSA, 2001, p. 388).

Após o fatídico acontecimento da fazenda dos Tucanos, a narrativa avança; reviravoltas se sucedem; Riobaldo agora é o chefe Urutu Branco e os bandos rivais se preparam para o grande duelo final. Outros ingredientes tornam a significação do confronto final emblemática, mas com certeza o fato de finalmente concretizar-se a epígrafe que percorre todo o texto, “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” (ROSA, 2001, p. 27), é o acontecimento de maior vulto. O episódio conseguiu reunir os três elementos da natureza; juntos, potencializam o elemento fogo, constituindo-se este de forma mais expressiva. Explicamos. O redemoinho, por onde o Diabo viaja, reúne os elementos terra e ar. Tiros, armas, mortes, sangue, sentimento de vingança e a “possessão” de Riobaldo intensificam o elemento fogo, confluindo para o ponto alto da narrativa: o duelo mortal entre Diadorim e Hermógenes. Em certo momento, o narrador-personagem nos dá uma visão geral do que seria o embate potencializando o elemento fogo:

Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimento dele. (...) E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. (ROSA, 2001, p. 609-610).

Os bandos rivais se colocam, cada um, nas extremidades, desembainham as armas, caminham para o meio da rua, local determinado para o “doido desafio”, profecia que agora se cumpre. O “meio” ocupa lugar de destaque na obra rosiana, o meio do redemoinho também é o lugar do Diabo, o meio da rua agora é o inferno. Riobaldo é sem voz, possessão; o verbo “tiraram” está na terceira do plural, sujeito indeterminado, mas é possível inferir que o “sem nome” foi quem a roubou. O vazio da rua, “nonada”, é o local do desfecho: “Ao que – fechou o fim e se fizeram.” (ROSA, 2001, p. 610). Em se tratando do quadro das palavras-chave, Hermógenes situa-se no tempo vermelho, que possui palavras como inferno, ódio/poder, cólera, etc.

Alguns estudiosos vinculam o nome Hermógenes à imagem de Hermes, deus mitológico que “[t]em por atributo sandálias aladas, que *significam a força de elevação* e

aptidão para deslocamentos rápidos.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 487, grifos dos autores). Também conhecido como Mercúrio, seria dotado de movimentos ágeis, capaz de cruzar a terra entre outros mundos obscuros. Além disso, possuía a arte do bem falar, persuadindo outrem por interesses próprios e ilícitos. Segundo Hansen, “Hermógenes refere-se mitologicamente à linguagem platonicamente pensada: ele é o ‘herméneus’ e o ‘intérprete’ e o ‘filho de Hermes (...)’” (HANSEN, 2000, p. 144). Assim, podemos fazer a ligação etimológica do nome Hermes com a personagem e sua amarração com o Diabo. Nessa medida, tentamos demonstrar como a personagem Hermógenes, apesar de ser influenciada também pelos outros elementos, se constitui de terra e fogo e transita, em maior parte, por esses elementos. Em seguida, apresentamos a partitura do pequeno fragmento composto para o tempo vermelho, seguido de comentário.

Figura 3: Fragmento de partitura do tempo vermelho

The image shows a musical score with two sections. The first section is titled 'I - Tema do Antes do Começo' and consists of three staves labeled A, B, and C. The second section is titled 'II - Tema do Tempo Vermelho' and consists of two staves labeled A and B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: VALLE; BRANDÃO, *Ser-tão dentro da gente*, 1994.

Segundo o maestro Leandro Abreu, o tempo vermelho é assim caracterizado:

O tema apresenta duas partes (A e B). É possível perceber a intenção do compositor em gerar uma sensação matreira, obscura. A parte A traz uma cadência cromática descendente, com o uso de dinâmicas e intervalos curtos. A mesma ideia é aplicada na parte B, mas de forma ascendente. (ABREU, 2020).

O tema traz a intenção de provocar uma sensação “obscura”, diretamente ligada a Hermógenes e ao pacto, lembrando que a personagem Lacrau conta a Riobaldo que Hermógenes tinha pauta com o Demo. Essa cadência cromática descendente transmite a ideia de algo malicioso, ligado à maldade.

4.1.3 Riobaldo

Riobaldo configura-se como a segunda personagem mais complexa do quadro de reversibilidades, transitando e sendo constituída, de forma heterogênea, pelos quatro elementos. Em algumas passagens será mais água, em outras, mais ar, e assim sucessivamente. Em seu curso sertão a dentro, a personagem atravessa uma série de rituais de passagem (também chamados de batismo), os quais, para melhor entendimento, serão assim detalhados: menino Riobaldo, professor, cerzidor, Tatarana, pactário e chefe Urutu Branco. Neles, navegou à sua forma, nem valente, nem medroso; reinventou-se dentro do caos. Possivelmente, fora salvo por acreditar “(...) que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam.” (ROSA, 2001, p. 39). Assim como rege a teoria dos quatro elementos de Empédoclis, a possibilidade de potência de vida está na força da heterogeneidade da combinação dos quatro elementos (e não de um só), em proporções variadas, afinando e desafinando a todo o tempo nos corpos. Por isso a complexidade da personagem. Esses batismos de Riobaldo também representam essa possibilidade de “afinar e desafinar” em meio a esse sertão instável, à revelia.

Entre as letras e as armas, Riobaldo ficou com a segunda opção. Segundo Galvão (entre outros), o então jovem Riobaldo começou a ser seduzido pela jagunçagem ainda na fazenda do pai-padrinho, quando conheceu o bando de Joca Ramiro a caminho do Cambaúbal. Não discordamos, apenas acrescentamos que, somado a esse fato, consideramos a fagulha inspiradora que acendeu na personagem essa possibilidade deu-se em seu primeiro batismo, quando menino, durante a travessia do de-Janeiro, ocasião em que, através de Diadorim, descobriu a coragem. Esse alegórico encontro, já retratado em nosso trabalho no capítulo anterior, tem o elemento água em grande parte e em maior potência; a ele aliam-se os elementos terra e ar. A começar pelo passeio de canoa no ribeirão do de-Janeiro, convite feito por Diadorim a Riobaldo, dividem a cena os elementos água e terra: “Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente

desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato.” (ROSA, 2001, p. 120). As águas claras metaforizam os olhos de Diadorim. A diferença entre o cágado, a tartaruga e o jabuti é que somente os cágados vivem nos dois ambientes (água e terra); são considerados semi-aquáticos; possuem a capacidade de realizar atividades tanto dentro quanto fora d’água. Parece um sinal a anunciar a reversibilidade no gênero de Diadorim, que também vive entre dois mundos e, mais do que qualquer outra personagem, experimenta continuamente a reversibilidade no próprio corpo.

A seguir, temos a emblemática cena, cujo elemento água se mostra, em grande potência, no momento do encontro do de-Janeiro com o São Francisco, primeiro teste de coragem de Riobaldo e metáfora relacionada ao percurso conturbado que seria a vida do jagunço dali pra frente: “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? (ROSA, 2001, p. 121). Riobaldo impressiona-se com o tamanho do São Francisco. Em um primeiro momento, lhe parece impossível atingir seus confins. A palavra medo, pronunciada duas vezes em sequência, reafirma a potência do sentimento existente na personagem. Mais à frente, cita o Caboclo-d’água e a “onça-d’água”, seres do folclore ribeirinho, acentuando a presença do elemento água. Riobaldo e Diadorim são seres incompatíveis. Riobaldo fora criado pela mãe, faltava-lhe a referência masculina do pai; afeto que não tivera. Por mais esse motivo, o encontro torna-se tão significativo. Nessa busca por modelos possíveis para o preenchimento da lacuna, encontra em Diadorim o modelo ideal e tem seu destino preso ao dele. Portanto, de acordo com Empédoclis, esse amor que nasce do encontro une os elementos. Nesse primeiro batismo, o elemento água é o mais potente, embora os quatro estejam unidos em proporções diferentes pelo fogo do amor:

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. (ROSA, 2001, p. 123).

As peles se tocam quase confundindo-se numa só carne. Há aqui uma série de sentimentos embaralhados, ainda sem explicação. O pleonasma final é tessitura fina da natureza humana transformada; “aurora” como anunciação, primeiros indícios, acontecimento luminoso; o sol nascente é alegoria do nascer do amor, profundo como as águas do Chico.

O segundo encontro de ambos, não menos emblemático, já adultos, marcará o ingresso de Riobaldo na jagunçagem. Também se dá na presença dos elementos água, terra e ar; nas crôas do Rio das Velhas, casa de Malinácio, aliado de Joca Ramiro: “[o] rio, objeto assim a gente observou, com uma crôa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção.” (ROSA, 2001, p. 158). Há tempo para os olhos fotografarem, quando toda a paisagem é abarcada: água, terra e ar. O neologismo “manhãzando”, transformado em verbo no gerúndio – ação em andamento – expressa o momento dos pássaros no chão, estabelecendo um diálogo entre os elementos terra e ar. “Crôa” é a praia que se forma no rebaixo da margem do rio, normalmente possui areia branca ou branca amarelada. Nesses momentos em que Diadorim está diretamente ligado a Riobaldo, como foi no primeiro e segundo encontros, percebemos a presença marcante do elemento água. Em se tratando do quadro das palavras-chave, Riobaldo situa-se no tempo marrom, coluna em que estão presentes palavras como caminho, desejo/destino, temperança, etc.

Iniciação esotérica, transformação iniciática, ou ainda, “(...) ritual de sentido mágico-religioso (...)” (CANDIDO, 2006, p. 122), também ritual de passagem, o pacto representa importante momento do romance e tópico relevante na travessia do personagem-narrador, cujo Diabo é membro constituinte e contribui para sua interpretação de mundo, o Diabo misturado em tudo: “(...) o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem (...)” (ROSA, 2001, p. 26). Essa é a discussão inicial colocada por Riobaldo ao doutor da cidade, exemplificada pelos casos de Pedro Pindó, de Aleixo, o da mandioca brava, entre outros. Possibilidade que ganha ainda mais força em se tratando do sertão ambíguo: o livro é aberto pelo caso do “bezerro eroso”, que, acreditava-se estar possuído pelo Cão, por conta da boca defeituosa (lábio leporino). Relembremos que essas micronarrativas, ou historietas, representam algumas das várias vozes que perpassam Riobaldo; daí o fato de trazermos para o debate conceitos como o de polifonia musical e textual. Por sua vez, a cantata cênica pretende, com o “tema antes do começo” e todo o arcabouço cênico-musical, representar essas narrativas. O narrar de Riobaldo também funciona como expurgo; desabafo de agonia à procura de algum tipo de absolvição por ter solicitado o pacto e todas as reverberações que dele advém, como a morte de Diadorim. O relatar caótico objetiva colocar seu interlocutor a par dos prováveis motivos que o conduziram à encruzilhada das Veredas Mortas, e quem sabe assim, através de algum esclarecimento, descansar sua consciência atormentada sobre

essa e outras questões a respeito do mundo misturado. Para Moraes (MORAIS, 1998, p. 227), o caminho percorrido por Riobaldo até aqui, atravessando os vários rituais de passagem, foram indispensáveis, e deram a ele subsídios para “enfrentar” o suposto pacto. Portanto, como produto do sertão, Riobaldo extrai sua força das experiências vivenciadas em seu ambiente, ou seja, do próprio sertão. Tais rituais existem sempre na presença dos elementos da natureza e de suas diferentes combinações em proporções variadas, o que atesta o grau de complexidade da personagem.

Rumo às Veredas Mortas, é possível perceber a fusão dos elementos terra e ar emoldurando a narrativa no que diz respeito ao ambiente; o cenário é detalhadamente descrito e forma um mosaico de imagens na cabeça do leitor. Ao ler todo o trecho, principalmente no que se refere ao caminhar de Riobaldo em direção ao local determinado – a encruzilhada – instintivamente cria-se a trilha sonora interna, acionada pela combinação de imagens que, além dos detalhes do cenário, igualmente é enriquecida pelas reflexões do narrador-personagem, também conhecida por música programática¹¹:

Adjaz o campo, então eu subi de lá, noitinha – hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar. Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui. Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Varei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. (ROSA, 2001, p. 435).

Assim como a capivara, Riobaldo sai escondido, à noitinha, impulsionado pelo seu próprio querer. Em seus incômodos, reflete sobre o fato de Deus não impedi-lo de continuar a

¹¹ É necessário, aqui, trazer à baila Solange Ribeiro de Oliveira em *Literatura e Música: modulações pós-coloniais* (2002), destacando “(...) a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária (...)” (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13). O excerto escolhido possui componentes favoráveis que condicionam, sugerem, a criação de uma música programática no momento da leitura. Percebe-se a existência do clima que se instala a partir da sequência de eventos ocorridos; criando a ideia de continuidade diretamente ligada à evolução da personagem a caminho de seu destino final. Somado a isso, tem-se a sequência de sensações, como ansiedade e tensão, proporcionadas pela descrição do ambiente e seus sons: “noitinha”, “eu caminhei para as Veredas Mortas”, “varei a quissassa”, “lance de capoeira”, “caminho cavado”, “cerrado mato”, “esvoaçavam as estopas eram uns caborés”, “a concruz dos caminhos.” Destarte, afirmamos ser possível a possibilidade da existência de uma “trilha sonora” que se formará no leitor a partir do contato com o trecho escolhido, reiterando nosso posicionamento com relação à utilização de elementos extramusicais necessários à composição. Salientamos que essa possibilidade existe em outros vários trechos do romance. Em se tratando dos recursos musicais utilizados para tal composição, citamos as pausas, cromatismos, melodias descendentes (como o uso da 7ª descendente indicando o mundo “de baixo”, subterrâneo, sendo, nesse caso, o inferno) e modulações. Como exemplo de música programática, citamos a Sinfonia Fantástica de Hector Berlioz.

prosperar em seu plano. Deus não se opõe; Deus é livre arbítrio. Os elementos ar e terra se fundem na construção do cenário e situam o leitor com relação à progressão da personagem pelo caminho; transição entre quissassa, capoeira e cerrado. Ao transpor essas vegetações, a personagem aprofunda sertão adentro, se move para o interior a caminho da encruzilhada. A “quissassa” indica terra de ruim qualidade onde nasce vegetação rasteira, xerófila; vegetação que se desenvolve em terrenos com alta aridez, na maioria das vezes, de porte baixo e espinhosa. A “capoeira” se caracteriza por possuir vegetação de arbustos espaçados, de médio e grande porte (jambo, araçá, goiabeira, etc.), podendo ainda ter a presença de leguminosas e gramíneas. O cerrado, bioma complexo de solo oligotrófico (pobre em nutrientes) com sistema de raízes profundas, representa grande riqueza cultural e biológica. Responsável por uma vasta biodiversidade, suas nascentes alimentam as grandes bacias hidrográficas do continente sul-americano. Possui grande variedade de espécies; ervas, subarbustos, arbustos e árvores longas, como angico, pequi (árvore símbolo do cerrado brasileiro) e ipê.

Fechando o cenário, tem-se a presença dos “caborés”, pequeno pássaro da fauna brasileira, também conhecido como “corujinha”, de canto pausado com intervalos variáveis, oscilando ao longo do canto. Assim segue Riobaldo rumo ao cruzamento dos caminhos. Durante a narrativa, são descritos alguns outros nomes dados ao Diabo, acentuando a presença do elemento fogo: “Morceirão”, “Xú”, “Sempre-sério”, “Bode-Preto”, “Pai da Mentira”. Alguns desses nomes, bem como algumas expressões presentes na narrativa, compõem, na cantata cênica, as falas do narrador e do coro. Durante o trajeto, lembra do objetivo empenhado com seu desafeto, um dos seus principais motivos para estar ali: “(...) acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (ROSA, 2001, 437). No decorrer da narrativa, notamos a presença de expressões que intensificam a presença do elemento ar: “[f]eito o arfo de meu ar (...)” (ROSA, 2001, p. 437); “(...) aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego (...)” (ROSA, 2001, p. 437); mudanças no aspecto físico como a respiração mais dificultosa e a sede durante o percurso. Ao chegar no local demarcado, Riobaldo brama, remordendo o ar, e novamente os elementos terra e ar se fazem presentes:

– “Lúcifer! Lúcifer!...” – aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbuhlado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono. (ROSA, 2001, p. 438).

O que se percebe são os seres da noite, bichos da terra, da água e do ar; como se em uníssono tecessem a uma só voz a melodia noturna. Importante destacarmos a fusão novamente dos elementos da natureza compondo o cenário. O silêncio e a invisibilidade são algumas das formas de o Diabo se apresentar. Como duplo, ser dividido, ele é o “Pai da Mentira”, “O que não fala”, “Nonada”, não é nada, o ser no nada, vago; sendo esta uma de suas táticas. Segundo Hansen, “[o] diabo é essencialmente *falante*, ainda que seu modo seja o *silêncio* (...)” (HANSEN, 2000, p. 90, grifos do autor). Mais à frente, o narrador infere que sua dúvida fora preenchida pela certeza, o Diabo ouvira seu clamor; assunto dado por encerrado. Segundo Morais, a ideia do pacto também pode ser interpretada como busca de auto-conhecimento da personagem que renasce; muda de nome, ganha o cavalo garboso imponente, mata dois à queima roupa, sente frio, sente sede, sente fome. Riobaldo mergulha no mais profundo de si a fim de captar todas as forças possíveis para tomar a chefia do bando e aniquilar o Hermógenes.

No combate final, reflexão já feita por nós, quando analisamos a epígrafe do romance, temos novamente a união dos três elementos: terra, ar e fogo, representados pela guerra e pela imagem do Diabo que viaja dentro do redemoinho. Nesse contexto, Riobaldo é assinalado pelo elemento fogo, tomado por forte possessão e impedido de combater, anulando por completo seus reflexos:

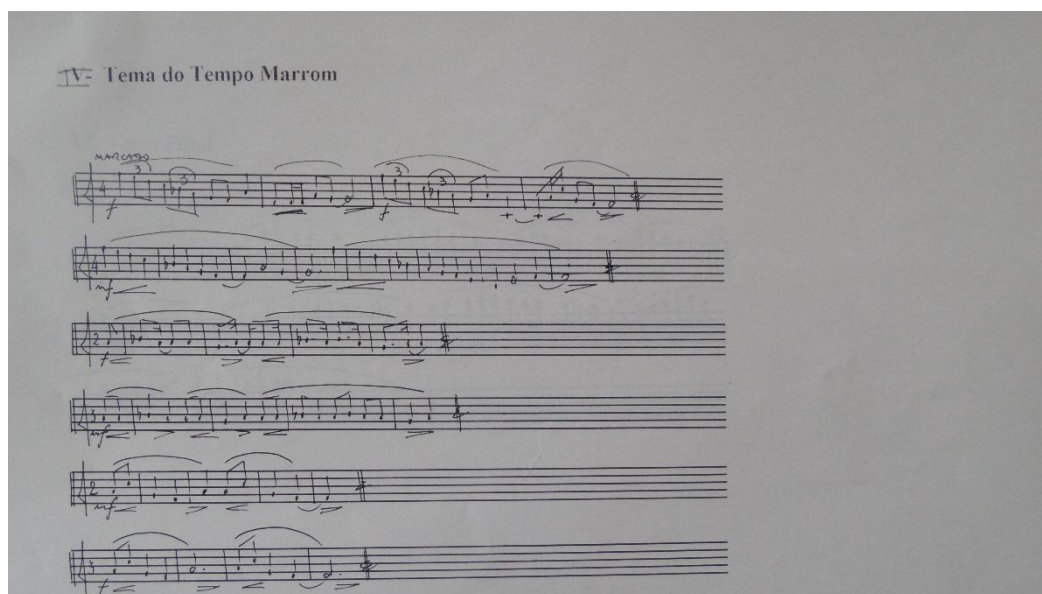
Pela espinha abaixo, eu suei em frio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – “*Tua honra... Minha honra de homem valente!...*” – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. (ROSA, 2001, p. 610, grifos do autor).

Nas leis do sertão, honra de homem se mede pela força; força é a honra dos valentes. A inércia assola o jagunço que percebe as mudanças e o desfalecimento de seu corpo perdendo os sentidos. Sua frio, sente braços e pernas atados, a interrogativa sobre “quem” enfraquecia ou tirava do narrador as forças, nos parece ser revelada pela expressão “alma que perdeu o corpo.” Perdeu porque fora levada pelo Cujo; também chamado “ladrão de almas”. Esse raciocínio nos remete à análise de Hansen, pois, sendo o Diabo simulacro, tem na ausência uma de suas marcas. Viera buscar o que é seu, mina por completo as forças de Riobaldo a fim de cobrar a dívida empenhada no possível pacto das Veredas Mortas. Com as tramoias,

impossibilita seu duelo com Hermógenes e transfere para Diadorim a responsabilidade da tarefa que mata o pactário, mas também é morto. A dívida é quitada. O momento é definido de forma mais acentuada pelo elemento fogo, traduzido pela guerra e pela possessão; marca do Diabo.

Diferentemente de Joca Ramiro e Hermógenes, Riobaldo trafega pelos quatro elementos com maior intensidade em diversos momentos, sendo constituído de maneira mais profunda pelo elemento terra. A cor marrom significa simplicidade, segurança e conforto. É a cor da madeira, da terra; é a natureza transformada em húmus, fertilizadora de si; Riobaldo se retira da jagunçagem “(...) para ser criador, e lavrador de algodão e cana.” (ROSA, 2001, p. 183). Assim sendo, inferimos ser possível o diálogo com a bíblia no que se refere a esse ciclo que se abre, mas que também que se fecha: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu é pó e ao pó tornarás.” (GENESIS, 3:19). Em seguida, apresentamos a partitura do fragmento composto para o tempo marrom, seguido de comentário.

Figura 4: Fragmento de partitura do tempo marrom



Fonte: VALLE; BRANDÃO, *Ser-tão dentro da gente*, 1994.

Sobre o tempo marrom, o maestro Leandro Abreu assim discorre:

Este tema está dividido em 6 trechos diferentes. Não há separação de partes, (A, B) apenas trechos curtos com poucos compassos cada, todos na

tonalidade de F Maior. No primeiro nota-se uma intenção métrica (simplória) ao baião. O Segundo trecho apresenta a ideia anterior numa sequência diatônica descendente mais lenta. A terceiro e quarto trechos expõem uma passagem rítmica simples no 3º grau da tonalidade. Em seguida, o quinto e sexto trechos, com pequena variação entre eles, concluem o tema. São expostos apenas fragmentos dessas ideias. (ABREU, 2020).

Inferimos que o fato de o tema estar dividido em seis trechos diferentes metaforiza as diversas etapas, ou rituais de passagem, pelas quais percorreu no jagunço herói. Interessante notar que o primeiro trecho é simples, como a primeira fase da vida do menino Riobaldo. Referimo-nos à simplicidade de um menino ainda tímido, ingênuo em relação às as coisas da vida, “estreito”, como denomina Utéza, comparando-o ao ribeirão de-Janeiro. Em contraponto com Diadorim, destemido, largo, que representaria o São Francisco. Além disso, é composto ao estilo “baião”, música pertencente ao rico repertório do cancionero popular, nos remetendo ao sertão nordestino.

4.1.4 Diadorim

Em se tratando do ângulo que nossa pesquisa assume, sem dúvida o encontro dos dois meninos no porto do de-Janeiro configura momento de importante elucubração e valioso suporte que auxilia na composição da investigação. Também vale lembrar que nesse momento Diadorim é constituído potencialmente pelo elemento água. Para além disso, é o momento em que a natureza, retratada em toda a obra do autor de maneira transcendental, transborda substancialmente, se desenvolvendo como “(...) espaço vivo, construída de significados que conferem e dão existência ao ser. O ser vivo, por meio dos sentidos, interage com a natureza num fluxo contínuo de vivências.” (MEYER, 2008, p. 203). É a possibilidade de afetar e de se deixar ser afetado pela força pulsante do meio; o sujeito se preenche desse viver inevitável, e nessa relação de troca se faz humano, pois é parte integrante da natureza, colocado no centro pelo autor. Cada detalhe deve ser apreendido. Em Rosa, a natureza não funciona simplesmente como suposto pano de fundo bucólico; antes, constrói o sertão, faz-se dona de suas vontades, pontilhada pela poesia e pela metafísica.

Finalizando a análise das personagens que compõem o gráfico das reversibilidades, trataremos agora de Diadorim – que ocupa, para nós, a posição de mais complexidade –, dando sequência ao nosso raciocínio. No quadro das palavras-chave, Diadorim ocupa o

tempo verde, coluna em que estão presentes palavras como águas, veredas e umidade, atestando dessa forma sua constituição em grande parte pelo elemento água, embora, assim como Riobaldo, transite igualmente pelos outros. A comparação com o buriti: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes...” (ROSA, 2001, p. 614), revela um outro caráter duplo, não com relação ao nome, o qual fora pontuado quando analisamos a epígrafe do romance, mas com relação à vereda e a conexão dos três componentes que a integram: buriti, água e espelho. Júnia Cleize Gomes Pereira, no verbete “Flora”, chama a atenção para tal indício: “(...) nota-se uma associação do buriti com a água e com o espelho, elementos que refletem imagens e que nos fazem lembrar outras histórias.” (PEREIRA, 2014, p. 17). A associação mencionada por Pereira nos leva a verificar a relação entre o espelho e a imagem nele refletida; nesse caso, o buriti nas águas da vereda. O reflexo na superfície da água é um fenômeno físico que ocorre quando a luz presente na atmosfera (no ar) entra em contato com a superfície da água, que atua como espelho. Dessa maneira, o buriti estabelece a ligação entre os elementos terra, água e ar, espelho mútuo de beleza singular e enganadora, assim como os olhos de Diadorim: “(...) os rios verdes.” (ROSA, 2001, p. 325). Tal qual o Diabo, Diadorim também é duplo: infernal/divino, masculino/feminino, o “(não)-ser” (termo utilizado por Hansen); Reinaldo/Diadorim/Deodorina, portanto, remete à presença do elemento fogo. Riobaldo encanta-se desde o primeiro encontro com os olhos de Diadorim. O narrador especula sua idade, descreve as vestes, aprecia a voz, enaltece a beleza reforçando os traços da testa e dos olhos verdes, metaforizados no romance pelo córrego do de-Janeiro e pelo buriti. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “(...) o espelho dá uma imagem invertida da realidade (...)” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 394), ou seja, o lado direito é refletido pelo lado esquerdo do espelho, e vice-versa. Assim como o espelho, imagem ilusória, são os olhos de Diadorim, cuja verdade Riobaldo não conseguiu decodificar. Não transpõe a barreira da superfície, permanecendo no raso, na face do engano, acreditando na aparência masculina do amigo até o momento de sua morte, quando então o corpo de mulher é revelado. De acordo com o raciocínio exposto, podemos considerar que Diadorim, quando comparado aos buritis, e, naturalmente às veredas, se constitui dos quatro elementos da natureza, estando a água em maior potência.

Outro momento importante em que se observa novamente a união de pelo menos três elementos da natureza, sejam eles terra, água e ar, é no segundo encontro de Riobaldo e Diadorim, nas barras do Rio das Velhas (assim como no primeiro, esse também é marcado

fortemente pelo elemento água), onde Diadorim aponta para o casal de manuelzinho-da-crôa como demonstração do vínculo que circunscreve a relação vital entre os dois jagunços:

Era o mauelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas pra comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijinhos de biquinim – a galinholagem deles. (ROSA, 2001, p. 159).

Lembramos que esse caráter estético da natureza é apresentado a Riobaldo desde o primeiro encontro, no porto do de-Janeiro. Ao contrário da maioria dos pássaros, o manuelzinho-da-crôa possui a especificidade de andar em casal, metáfora de amor que ilustra a relação dos dois jagunços. Segundo Hansen, seria “(...) como metaforização concretizante da relação entre os dois (...)” (HANSEN, 2000, p. 100), que surge na narrativa de tempo em tempo, com o intuito de relembrar ao leitor sobre tal relação, funcionando como pistas sobre a identidade física de Diadorim. O bailado dos pássaros, executado pelos movimentos de pouso e voo, une os elementos ar e terra. O elemento água fica por conta do Rio das Velhas, cenário do segundo encontro. Diadorim aponta a cena, e o acontecimento irrompe o olhar viciado de Riobaldo que não percebe os detalhes da natureza ao seu redor; inaugura o olhar de contemplação no outro – símbolo de seu afeto e estima – além de desvelar a beleza poética do sertão, que tem seu substrato maior na simplicidade do viver diário. Diadorim é contraste; um mosaico de oposições gravitam em seu entorno dando-lhe significados que se abrem para o leitor, progressivamente, durante a trajetória da narrativa. Às vezes é revelação, sensibilidade; outras, é dissimulação, mistério, como nesta passagem em que se aparta do bando para se banhar: “Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia tal credence, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado” (ROSA, 2001, p. 161).

O corpo de Diadorim nunca é mostrado na totalidade, revela-se mistério. Vive seu corpo de mulher de forma solitária, sem dar pistas de sua verdadeira identidade. Riobaldo o tem pela metade, somente pelo poder da imaginação. Um dos motivos que possivelmente justifica tal comportamento, pautado em afastamentos momentâneos, é o fato de ser caborje, comentava-se. Tinha o corpo fechado; respeito imposto. Mantinham distância. Normalmente o fechamento do corpo se faz através de orações às entidades protetoras (santos, orixás, etc). É feito com o intuito de afastar todo e qualquer tipo de mal. Algumas religiões abrem

pequenos cortes na pele onde é colocada a mistura de ervas em pó, ou utilizam a mistura de ervas para desenhar o sinal da cruz em algumas partes do corpo. Mas, em se tratando do sertão, são utilizados outros caminhos para fechamento de corpo, o que nos permite inferir possível ligação com o mundo subterrâneo e, obviamente, com o Diabo, presença do elemento fogo. Nessa medida, entendemos que, nos momentos de banho, Diadorim também é constituída por terra, ar e água.

Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre traz vestígios desse costume em povos escravos vindos para o Brasil de algumas partes específicas da África, como o Sudão oriental, que aqui aportaram trazendo práticas próprias do islamismo:

Encontramos traços de influência maometana nos papéis com oração para livrar o corpo da morte e a casa dos ladrões e dos malfeitores; papéis que ainda se costumam atar ao pescoço das pessoas ou grudar às portas e janelas das casas, no interior do Brasil. (FREYRE, 1952, p. 532).

Alguns estudiosos comungam da ideia de que a prática do fechamento do corpo tenha sido introduzida no Brasil pelos escravos, a fim de minimizar, em alguma medida, as torturas e agressões deliberadamente cruéis executadas pelos senhorios, bem como todo tipo de perseguição por eles sofrido. Como outros tantos costumes africanos, esse também será assimilado pelo povo branco cristão. Guimarães Rosa traz, assim como em “São Marcos”, “Dão-Lalalão” e “O Recado do Morro”, a argamassa da cultura africana e sua relação com o povo brasileiro, em especial, nessa passagem, os rituais religiosos africanos. Também pensamos na possível influência que os ritmos africanos exerceram sobre Rosa e até que ponto isso refletiu em sua escrita tão musical. Tal pensamento carece de estudos mais aprofundados, mas trataremos dessa questão em pesquisas futuras.

Outro ponto importante de reflexão, utilizado em nossa análise e visto por alguns ângulos, aqui já tratado, o qual auxilia em nossa conjectura, é o combate final no Paredão. Diferentemente das outras situações, é nesse momento que Diadorim será substancialmente constituído pelo elemento fogo, assassinado por Hermógenes após o duelo, revelando sua identidade feminina. A batalha representa o que seria o último encontro dos dois amigos e marca de forma definitiva, assim como no primeiro, o destino de Riobaldo. Analisando um dos últimos diálogos entre os dois, no início da batalha, é interessante perceber que o mesmo laço de afeto nascido no encontro do de-Janeiro permanece. Aquele mesmo senso de proteção define o posicionamento de Diadorim:

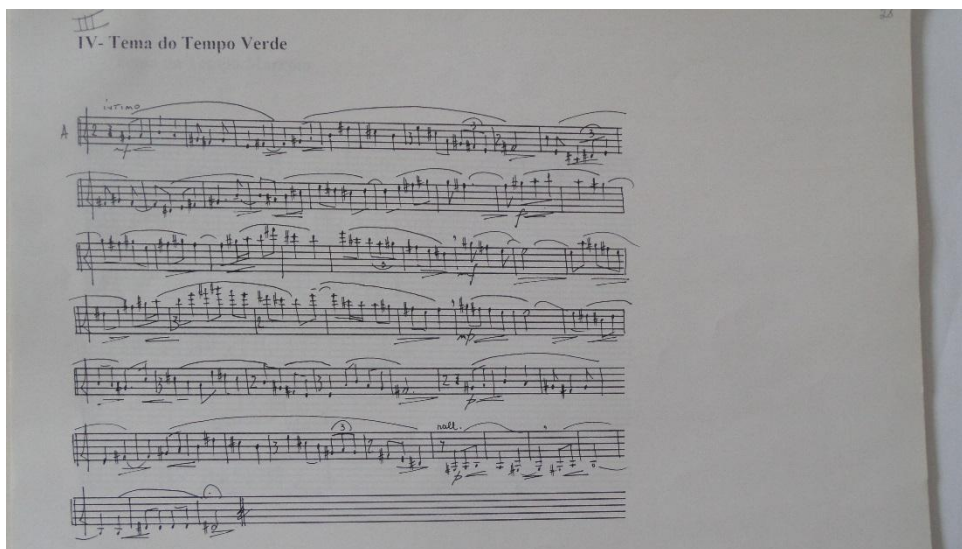
– “Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança... Constante que, aqui, o negócio está garantido...” – ele disse, mansinho, de me persuadir. (ROSA, 2001, p. 599).

Diadorim decide o destino de Riobaldo, pois a voz, apesar de mansa, era de comando, de posicionamento; e ele tinha razão. Escolhe o alto, lugar de chefe, bom posicionamento auxilia boa mira, comparece melhor o acerto do alvo. O Urutu-Branco volta a ser Tatarana.

Na sutileza da forma, a cena lembra a mesma proteção exercida quando, ainda meninos, foram surpreendidos pelo rapaz mulato. Diadorim garantiu, naquele momento, assim como agora, a segurança do jagunço herói. Acalmou Riobaldo diante da aguagem bruta do São Francisco, faz o mesmo em tempos de guerra. Talvez fosse preciso usar da artimanha para, de mansinho, persuadir deixando o amigo ocupar o alto do casarão para assim duelar com Hermógenes, pois era tarefa que lhe cabia como desfecho daquela estória. Sendo Diadorim a personagem eleita pela cantata cênica para compor o tempo verde, tempo das águas, no combate, metaforiza o grande Rio de arrojo enorme, avança transbordando seu ódio contra os Judas: “Diadorim é o guerreiro por excelência, tem a têmpera dos homens de bronze, ‘chumbo e ferro’ (...)” (RONCARI, 2004, p. 226), o que nos remete ao elemento fogo, necessário para derreter os metais retirados do fundo da terra, fogo de guerra e vingança. Ele se assume guerreiro pelo modo de vida que escolhera. Ao travestir-se de jagunço, se abstém da maternidade, do matrimônio; não foi meretriz. Era primogênita; mantivera os cabelos cortados curtos desde sempre. Este nos parece um momento propício para relembrar a canção de Siruiz, cujo belo verso enreda esse encontro: “quando vou p’ra dar batalha, convido meu coração...”; é Riobaldo levando consigo seu amor nessa balada revigorante, dissecando o futuro em previsão melancólica. Seu coração é o Reinaldo, sempre foi desde o primeiro encontro: “É um laço de amor ao mesmo tempo que de morte: amor mútuo e mútuo contrato de matar os inimigos. É um laço concebido e desenvolvido sob o signo de Deus e do Diabo (...)” (GALVÃO, 1972, p. 100). Do amor de Riobaldo brotou a morte de Diadorim; amor e morte são gêmeos de um mesmo nascimento na vida de ambos. O ato de narrar o vivido, mesmo que cambiante, permite ao narrador observar outros ângulos e alterar alguns pontos de vista, tomando consciência de sua culpa na morte de Diadorim, conforme mencionando quando analisamos Riobaldo.

No fim final emblemático, tomado em maior parte pelo elemento fogo, participam terra e ar. O duelo dos duplos, “Diás”, ambos com suas camadas de nomes, caóticos, reversos, resolvem-se. O encoberto se desfaz em verdadeira significação aos olhos do narrador. Até então não entendera os vários vestígios deixados ao longo da travessia: os ciúmes fora de hora, os apetrechos para barbear dados como presente, a designação do Manuelzinho-da-croa metaforizando a situação dos dois amigos, Siruiz dissertando sobre a moça virgem; Reinaldo, que é Diadorim, que é Deodorina: “(...) Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci.” (ROSA, 2001, p. 615). O sertão rosiano desgovernado não nos permite conhecer a identidade verdadeira; reversibilidade, amor transgressor que desarruma a ordem das coisas. A alma de Riobaldo estava sob a tutela de Diadorim, que concedeu a guarda ao Diabo. O sertão velho de idades é o mundo misturado à revelia; o caótico narrar de Riobaldo embrulha tudo: vésperas do fim do mundo. Assim, Diadorim se constitui em grande parte do elemento água, fonte da vida e componente revitalizador de todas as espécies do mundo; início de ciclo, boas vindas a novos tempos, regeneração. Em seguida, apresentamos a partitura do fragmento composto para o tempo verde, seguido de comentário.

Figura 5: Fragmento de partitura do tempo verde



Fonte: VALLE; BRANDÃO, *Ser-tão dentro da gente*, 1994.

Para o maestro Leandro Abreu, o tempo verde é assim caracterizado:

Aqui os compositores aparentam utilizar pequenos fragmentos dos motivos expostos anteriormente utilizando uma cadência mais expressiva. O motivo

já se apresenta no início da parte com trechos marcantes. Nota-se algumas notas soltas do motivo no meio do tema, gerando uma sensação de desconforto que se resolve no final, aonde o motivo retorna à melodia inicial, finalizando o tema. A tessitura da parte sugere o uso do Violino, bem como as dinâmicas e ligaduras utilizadas. A parte se encontra na tonalidade de E maior, porém o compositor não utilizou a armadura correspondente. (ABREU, 2020).

O uso da cadência mais expressiva está ligada à personagem que, de acordo com nossa leitura, é a mais complexa do romance, atravessando os quatro elementos e sendo constituída por eles, embora sua composição em maior grau seja pelo elemento água. O desconforto gerado no meio do tema talvez esteja ligado à ideia da “neblina” que Diadorim representa para Riobaldo, tom misterioso e dúbio que acompanha a personagem. O violino, pertencente à família das cordas, compõe a instrumentação predominante sugerida pelos compositores. Possui grande versatilidade e longo alcance, sendo considerada a principal voz da família. Talvez, devido à sua versatilidade, seja o instrumento ideal para metaforizar Diadorim, que também necessita dessa característica para trafegar em tantos ambientes sem que sua identidade seja revelada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos ao longo de nossa pesquisa realizar a leitura semiótica da cantata cênica *Sertão dentro da gente* promovendo a aproximação entre a cantata, obra ainda inédita, e o romance *Grande sertão: veredas*. Para isso, traçamos um caminho de análise no qual assumimos nosso posicionamento com relação à definição de musicalidade; levantamos algumas questões relacionadas à música sem pretensão de buscar definição rígida ou algo que o valha, mas com o intuito de fomentar novos diálogos acerca do fazer musical. Trabalhamos com os conceitos de polifonia musical, cantata e romance polifônicos, além de nos apoiar na teoria dos quatro elementos da natureza conceituados pelo filósofo Empédoclis de Agrigento. Levamos em consideração incômodos anteriores e outros de agora, gerados durante a pesquisa, sempre almejando ampliar o entendimento sobre a literatura, a música e o homem, e toda a complexa teia envolvida nesse processo.

Nosso corpo é potência, é a massa que nos representa no mundo, antena sensível que capta e reage a todas as vibrações que nos circundam, desencadeando a comunicação entre os sentidos. Talvez tenha sido essa espontaneidade musical que habita em cada um de nós que levou Riobaldo a ser tocado pela balada da moça virgem; a canção de Siruiz. Dali em diante, o jagunço herói se aventurou a compor versos, “(...) me adoçou tanto, que dei pra inventar, de espírito, versos naquela qualidade.” (ROSA, 2001, p. 137).

Segundo Bohumil Med, “[m]úsica é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo.” (MED, 1996, p. 11). Ou, ainda segundo antiga conceituação de meu avó, “música são os diversos afetos de nossa alma mediante o som.” Talvez uma definição mais apropriada, poética, leve, sem o peso da organização; afetos que são emitidos através do som. Combina mais com nosso posicionamento. O certo é que percebemos como se torna complexa a conceituação de música nos tempos “modernos”, por vários motivos, mas principalmente pela mudança que o homem das diferentes sociedades sofre ao longo dos tempos. Em cada tempo e em cada sociedade, a música terá uma concepção; ora é objeto estético, estímulo para o trabalho, para a guerra; ora é fruto de emoções coletivas, mercadoria. Hoje, a música escapa a conceituações. Percebemos que seria algo feito com a intenção de comunicar uma ideia a alguém que, com as devidas apropriações culturais, fosse capaz de entender a mensagem transmitida por outro indivíduo; código comum a esses sujeitos. Discordamos da ideia

sugerida pelo senso comum de que música seria uma linguagem universal. A música somente seria uma linguagem universal em uma situação na qual qualquer tipo de música, construída por qualquer sociedade, ou cultura, fosse de completo entendimento para outras culturas, ou outras sociedades, o que compreendemos não acontecer. Entendemos a música como algo feito intencionalmente, dentro de uma determinada cultura, um diálogo do homem com o mundo, atuando em determinado momento histórico, tornando-a própria daqueles que possuem o entendimento desse processo.

Foi em busca desse entendimento que nos arriscamos a tentar compreender a respeito de algumas correntes estéticas que tratam da música instrumental e sua concepção em determinados períodos culturais. Como nosso segundo objeto de pesquisa, a cantata cênica, é composta também pela parte instrumental, sentimos necessidade de aprofundar um pouco mais na questão estética. Percebemos que, no final do século XVIII, a música instrumental estava sendo repensada pelos primeiros românticos alemães, os quais problematizaram sobre sua autonomia – música instrumental como o centro da essência musical – além de outras questões de cunho estético, pois até esse período a música era utilizada para fins didáticos e religiosos e tinha a letra como núcleo principal de sua constituição. A música puramente instrumental era tida como algo menor. O professor, escritor, e estudioso de questões relacionadas à música, o alemão Karl Philipp Moritz, faz interessante diferenciação entre o belo e o útil trazendo a ideia de arte interessada e desinteressada. Para Moritz, o belo seria algo que nos causa prazer sem ser útil, sem um “pra quê”. Sua função está acabada e encerrada em si mesma, portanto, prazer desinteressado (é um prazer mais elevado de um todo consumado em si mesmo). Nesse caso entrariam as artes em geral. O prazer não é o principal objetivo da arte. É antes uma consequência natural dela. O útil seria algo cuja função está para além do objeto, o propósito é a utilidade. Moritz, juntamente com outros teóricos, pensa numa obra de arte que seja compreendida em si e por si mesma. Constata-se que a arte dos sons, pura, sem letra, é tão bela que faltam palavras para descrever tal grandiosidade, e que essa função caberia somente à poesia.

Ora, como fazer uma música sobre estórias que se passam no sertão sem levar em consideração toda a riqueza sonora de sua paisagem? Como compor uma cantata cênica sem levar em consideração os múltiplos sons dos rios, das cachoeiras, da infinita orquestra de pássaros, dos bichos que habitam o dia e a noite, dos sons do vento que em cada vegetação imprime sua melodia desdobrando potência máxima nos meses de agosto e setembro?

Impossível! É esse um dos objetivos da cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*, a qual busca, através de todo esse substrato musical, criar uma atmosfera tão rica quanto o romance. Objetiva representar toda essa miscelânea sonora do sertão, transportando o ouvinte/espectador para as guerras, peripécias, fauna, flora, estórias, mitos e lendas que povoam e constituem o mundo de Riobaldo e Diadorim. A cantata foi composta por coro misto, solistas, coro infantil, orquestra sinfônica, órgão, instrumentos típicos e/ou regionais (viola caipira, berrante, pandeiro, rabeca, matraca, guizo, chocalho, entre outros), fita magnética, efeitos visuais/multimeios, narrador, atores e bailarinos. Os autores buscaram utilizar essa miscelânea de recursos a fim de tentar traduzir a polifonia de sons, símbolos e gestos do sertão. Assim como as várias vozes das várias narrativas (loucos, crianças, compadre Quelemém, jagunços, desvalidos, etc.) que perpassam Riobaldo durante o romance, a cantata também é perpassada por vários elementos cênico-musicais, os quais podemos comparar com esse movimento que acontece no romance com o narrador-personagem. Por isso nos apoiamos nos conceitos de polifonia musical, com base em Mário de Andrade, e romance polifônico, apoiados em Bakhtin. Na polifonia musical temos o entrelaçamento de vozes, uma sobre a outra, ao mesmo tempo. Deve-se levar em consideração a relação entre a melodia principal e as outras que se relacionam com ela, tidas como secundárias, soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras pré-estabelecidas. Na cantata, essas vozes são representadas pelo cantador, violeiro, narrador, gravação e coro, compondo uma polifonia sincrônica em acordes.

Assim como a polifonia musical, o conceito de romance polifônico também nos auxiliou na aproximação do romance e cantata no que diz respeito às vozes das personagens soarem de maneira independente, sem estarem presas ou subordinadas à voz do autor, gozando de uma distância em relação à voz do autor, bem como atuando de forma autônoma dentro do texto, se posicionando e justificando o posicionamento assumido, o que pode até diferir do posicionamento do autor. Outro conceito importante dentro dos estudos de Bakhtin e que nos auxiliou a compreender melhor as vozes que atravessam Riobaldo é o dialogismo. Processo de interação e troca entre o eu e o outro, que acontece por meio e no discurso, princípio que concebe os enunciados no processo verbal ou não verbal como algo heterogêneo e amplo. Para Bakhtin, todo discurso é de natureza dialógica. Nessa interação, meu discurso será sempre perpassado pelo discurso do outro; quando pronuncio o “eu”, nele

já está inscrito o “tu”. A palavra nunca chega até mim virgem, imaculada; pelo contrário, ela sempre vem carregada e povoada das vozes de outros, ilustrada pelo outro.

A cantata cênica representa outra forma de leitura do romance *Grande sertão: veredas*. Concluimos que a realidade interna do romance (estrutura do romance) se aproxima da realidade interna da cantata (estrutura da cantata) e de como ela se organiza; a cantata sintetiza o romance iluminando pontos importantes. Os compositores elegeram temáticas específicas, as quais, no conjunto, nos remetem ao romance. A obra foi composta por quatro ciclos (tempos), sendo cada tempo nomeado com uma cor correspondente. Cada tempo foi pensado e pré-determinado em consonância com sua equivalência dentro da obra. Ao utilizar as cores para nomear os quatro tempos, estabeleceu-se uma ligação direta com os elementos da natureza (encabeçam as primeiras posições das colunas das palavras-chave), os quais nos permitiram ampliar o espectro de leitura e trazer para a análise aquilo que Empédoclis chamou de os quatro elementos da natureza, ou, o simples da natureza. Nessa medida, o fato de os compositores terem relacionado os nomes dos tempos (ciclos) com os quatro elementos proporcionou outra forma de leitura, enriquecendo ainda mais nossa pesquisa, possibilitando o crescimento do signo linguístico quando emparelhamos as duas obras e efetuamos a comparação. O princípio da reversibilidade, apresentado por Davi Arrigucci Jr., uma das chaves de leitura do romance, está diretamente ligado à ideia dos quatro elementos, pois, evocando Empédoclis, eles estão em tudo, constituindo o indivíduo em maior ou menor proporção em cada situação. Pensando assim, criamos o gráfico das reversibilidades, o qual nos possibilitou demonstrar a complexidade das personagens escolhidas pela cantata para ilustrar o quadro de palavras-chave. Utilizamos o gráfico para demonstrar, apoiados na teoria dos quatro elementos de Empédoclis, em que medida as personagens se constituem desses elementos, indicando quando se manifestam em maior ou em menor grau em cada uma delas e analisando a capacidade de reversão que possuem. Consideramos como capacidade de reversão a competência que as personagens possuem em transitar pelos elementos da natureza. Percebemos que as personagens são regidas no seu todo por um elemento em especial (Hermógenes/fogo, Joca Ramiro/ar, Riobaldo/terra e Diadorim/água) mas, durante a narrativa, elas podem ser regidas ora por um, ora por outro elemento. Isso se deve ao poder de reversibilidade, traço marcante na obra, e que nos permite categorizá-las como menos ou mais complexas. Destacamos que a análise mais ampliada da reversibilidade só foi possível por ocasião da estrutura da cantata e da teoria dos quatro elementos de Empédoclis.

Lembramos que as personagens, as quais analisamos, eleitas pela cantata e que ocupam, cada uma delas, local determinado no quadro das palavras-chave, foram: Hermógenes/tempo vermelho, Joca Ramiro/tempo azul, Diadorim/tempo verde e Riobaldo/tempo marrom. Signos como Sertão, Diabo, Águas, entre outros, cresceram de tamanho por ocasião da análise com base nos quatro elementos. Outro ponto, além dos já citados, que também nos foi permitido pela tradução do romance em cantata, é a postura mais arguta com relação à observação da natureza devido ao crescimento de seus respectivos signos. Como exemplo, utilizamos o Rio e o Vento. Também foi necessário ativar a percepção com relação ao ambiente acústico: paisagem sonora. Abrimos breve parêntese para esclarecer o termo. Tal conceito foi cunhado por Murray Schafer, em seu livro *A afinação do mundo* (2011), que pretendia “(...) estudar o ambiente acústico de maneira sistemática.” (SCHAFER, 2011, p. 11). O cerne de sua pesquisa era demonstrar como a paisagem sonora havia se comportado durante o passar dos anos e de que modo a transformação dessa paisagem influenciou nosso comportamento. O Rio, por exemplo, ocupa o tempo verde e foi traduzido pelas cordas, instrumentação principal do respectivo tempo. Personagem capital, retratado em nossa pesquisa em alguns momentos sobre ângulos díspares, ganha outra envergadura quando analisado como representante principal do elemento água. É todo pano de fundo metafórico em que pululam significados. O vento, personagem ativo na construção do redemoinho, esse mesmo que carrega o Diabo na cacunda e constitui a importante epígrafe do romance, mereceu destaque. Sendo representante principal do elemento ar, ocupou o tempo azul, foi traduzido pelas madeiras; instrumentos na sua maioria retirados das grandes florestas do mundo onde, coincidentemente, o vento faz sinfonia. Convocamos Schafer para destacar as vozes do vento: “(...) apresenta um infinito número de variações vocálicas. (...) sons de amplo espectro, e em sua faixa de frequência outros sons parecem ser ouvidos.” (SCHAFER, 2011, p. 43). Em cada vegetação o vento entoa seu canto, ocupa nossos ouvidos à força, assobiando. Os ventos tornam o céu musical, preenchem o firmamento com música.

Além dos muitos autores que iluminaram nosso caminho com seus textos, citados no decorrer da dissertação, é importante destacar aqueles que compuseram a fortuna crítica que nos forneceu suporte apurado, ampliando ainda mais nosso campo de visão com relação ao signo linguístico, à importância dos Rios, ao tribunal do sertão, ao “mundo misturado”, aos deslocamentos sintáticos, ao deslocamento do signo de seu significante, e à música que nasce de sua prosa.

No sertão de Guimarães Rosa tudo é som. Tudo quer dizer algo, a alma das coisas parece fazer serenata: o morro dá recado, pedras conversam, cavalos cochicham, buritis choram. No escaldo do sol, na poeira do estradão, na solidão da vereda, balanço da lobeira; sertão é o som. Na escrita rosiana percebe-se a fricção do significante com significante, gerando dessa forma uma musicalidade sensível. Durante nosso percurso, percebemos que essa relação se tornou possível devido a algumas características peculiares na escrita do autor, como o uso expressivo de consoantes, presença de rimas, aliterações, assonâncias, dissonâncias e onomatopeias, produzindo uma música subjacente. O próprio Rosa sugeriu que o livro fosse lido em voz alta para poder se sentir melhor a música das palavras. Segundo alguns estudiosos, a obra foi escrita para ser contada e cantada, e “muito menos lida”. Também inferimos que a obra pode ser compreendida como uma grande partitura musical, com andamentos específicos que variam durante a narrativa, compassos de diferentes andamentos, floreios, dinâmicas variantes, saltos, intervalos, modulações, enfim, todos os ingredientes que a escrita musical possui. Se somarmos a esses fatores a forma poética da escrita, a intenção do autor explicitada em entrevistas com os tradutores em “atender ao ritmo, à música das palavras”, a íntima relação de Riobaldo com a canção de Siruiz, que permeia toda a travessia do jagunço, a forma de construção do romance, que se assemelha à forma sonata (exposição: tema principal, transição para o tema secundário, desenvolvimento dos temas. Recapitulação: tema principal, transição, tema secundário, fim), todas as trovas, quadras, canções, toadas presentes no universo dos jagunços, a paisagem sonora formada pelo sertão-som, além das várias peripécias e histórias, nos é permitido fazer uma leitura do romance como uma grande canção. Foram esses os fatores que possibilitaram a tradução do romance para a forma cantata. Por sua vez, a cantata cênica *Ser-tão dentro da gente*, além de todo aparato musical, buscou traduzir a obra nomeando os quatro ciclos/tempos em cores: vermelho, azul, verde e marrom e, através dessas cores, procurou estabelecer diálogo com os momentos mais marcantes do romance.

Nessa medida, nos foi possível aproximar música e palavra escrita, apontando para outras significações e produções de sentido dentro de *Grande sertão: veredas*, demonstrando mais uma vez a vasta riqueza da obra e seu caráter infinito de interpretações. Ao interpretarmos uma obra ainda inédita, como é o caso da cantata, entendemos que nossos estudos contribuem para o avanço no que diz respeito à interpretação da obra rosiana

apontando para outras formas, outros sentidos, além de promover o contato entre duas esferas do conhecimento – literatura e música.

Ao adentrarmos a cantata cênica, nos deparamos com a abertura de vários caminhos possíveis. Em meio à riqueza de possibilidades, optamos pelo foco de luz que nos permitiu ler o romance *Grande sertão: veredas* na perspectiva teórica dos quatro elementos de Empédoclis, possível quando tomamos a cantata cênica como base analítica comparativa, iluminando pontos importantes da narrativa como as quatro personagens: Hermógenes, Joca Ramiro, Riobaldo e Diadorim, as quais estudamos na perspectiva da reversibilidade, importante chave de leitura do romance. Essa relação também contribuiu para a música elaborada na cantata, a qual tem sua fonte inspiradora no sertão-mundo, regido da mesma forma pela riqueza do ambiente acústico disponível nas chapadas e vãos desse território, onde até o silêncio é som: sertão-som. Por ser múltiplo e reverso, sonoramente diverso, o sertão produz música específica; música dos bichos, dos rios, da noite e do dia, da chuva e da seca, imensidão cantável. O conceito de “paisagem sonora”, de autoria de Murray Schafer, pode ser uma base teórica possível para análises futuras, não só da narrativa, mas também da cantata, o que poderá explicitar a música subjacente ao romance e engendrada na cantata. Mas essas serão outras travessias.

REFERÊNCIAS

Referências dos autores

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; VALLE, Raul. *Ser-tão dentro da gente* (cantata cênica – original manuscrito). Campinas, 1994. (material inédito).

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Buzzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2003.

Referências sobre os autores

ARAÚJO, Fernando Antônio de. *Os quatro elementos do grande sertão: veredas de uma gênese narrativa*. 2010. 197 fls. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos*, n. 40, p. 7-29, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Travessias do grande sertão. *Estudos avançados*, n. 20, p. 29-46, 2006.

BORGES, Telma. A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem. *O eixo e a roda*, v. 27, n. 3, p. 175-198, 2018.

BORGES, Telma; COSTA, Gilmar Gonçalves da. Radiografias de um romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa. In: BORGES, Telma; PEREIRA, Junia Cleize Gomes; PALHARES, Leonardo Tadeu Nogueira (Org.). *Literatura e criação literária II – a travessia dos sentidos*. Montes Claros, Ed. dos Autores, 2017. p. 393-416.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos” in: CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso – um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, Brenda K. Souza. *Sementes Narrativas: as micronarrativas em Grande sertão: veredas*. 2015. 47 fls. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, 2016.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

MARÇOLLA, Bernardo Andrade. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas*. 2006, 328 f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MARKS, Maria Cecília. *A voz das vozes: uma leitura bakhtiniana de Grande sertão: veredas*. 2017, 147 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MENESES, Adélia Bezerra. *Matéria Vertente: Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco. Remate De Males*, 22(2), p. 9-23, 2012.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORAIS, Márcia Marques de. *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande sertão: veredas*. 1998. 262 fls. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Fernanda Nayanne Barbosa e Alves de. *Grande sertão: veredas: um cancionário sertanejo*. 2016. 101 fls. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B4KHJZdLA9QAQklfdXJmS1FOQWs/view?usp=sharing>. Acesso em: 12/06/2020.

PEREIRA, Júnia Cleize Gomes. BORGES, Telma. *Flora*. Disponível em: grandesertaorosa.com/flora/. Acesso em: 15/06/2020.

PESSÔA, André Vinícius. *Uma poética da musicalidade na obra de João Guimarães Rosa*. 2006. 163 fls. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

RABELO, Ivana Ferrante. *O anel que tu me deste: Grande sertão: veredas: a história de amor que virou livro*. Montes Claros: Unimontes, 2017.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos...: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RONCARI, Luiz. *O cão sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. 2009. 237 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

UTÉZA, Francis. Realismo e transcendência: o mapa das Minas do grande sertão. *Scripta*, v. 2, n. 3, p 127-132, 1998.

Referências gerais

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Trad. Alexandre Correia. Disponível em: <https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>. Acesso em: 16/06/2020.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

BARBEITAS, Flávio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. 2007. 201 fls. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2007.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BÍBLIA DE ESTUDOS MACARTHUR. A. T. *Gênesis*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010. cap. 3, vs. 19.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Robson Bessa. *A importância da retórica da oratória e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição litero-musical nas cantatas de Alessandro Scarlatti*. 2017. 269 fls. Tese (doutorado em estudos literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. No princípio era o aboio, jogo e júbilo. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 137-145.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 4. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 2002.

HESÍODO, *Teogonia* – a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1995.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEÃO, Eryc de Oliveira. *Empédoclis entre Mýthos e Lógos* – um estudo sobre a relação entre os poemas de Empédoclis depois do Papiro de Estrasburgo. 2013. 124 fls. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de Brasília UnB, Brasília-DF, 2013.

LONG, Herbert S. **The Unity of Empedocles' Thought**. IN: *The American Journal of Philology*, Vol. 70, No.2, pp.142-158, 1949.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2005.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília-DF, Musimed, 1996.

MELLO, Elomar Figueira. In: ABOIO. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: Anavilhana Filmes, 2007. (73 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hDctfklXsME> Acesso: 16/06/2020. Entrevista concedida a Marília Rocha para o filme.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música* – modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *A atividade musical e a consciência da particularidade*. 2009. 205 fls. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2009.

PIRES, Vera Lúcia; ADAMES, Fátima Andréia Tamanini. Desenvolvimento do conceito Bakhtiniano de polifonia. *Estudos semióticos*, v. 6, n. 2, p. 66-76, 2010.

SABINO, José Feres. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia* (seleção introdução, tradução e notas). 2009, 145 fls. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, Ana Lygia; BARJA, Paulo Roxo. *Ecos do sertão: as cantigas de aboio e as pelejas*. XVII ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XII ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS GRADUAÇÃO E III ENCONTRO À INICIAÇÃO À DOCÊNCIA. Universidade do Vale do Paraíba, 2013.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2. ed. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 2011.

STRAVINSKI, Igor. CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SILVA, Rosa Amélia Pereira da. *Travessias literárias em perspectiva interacionista: teoria e prática*. S. Ed: Brasília/Arinos, 2016.

VIDEIRA JR., Mário Rodrigues. *A Linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. 235 fls. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VILHENA, Flávia. *Esses Meninos e um pouco de choro*. Rio de Janeiro: CR2, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

Anexo 1 – Cantata cênica

<https://drive.google.com/drive/folders/1JEYoZLSVAa2yiCxOsXAYst9wMljQFXaa?usp=s>
haring

Anexo 2 – Gravação das Linhas Melódicas Principais da Cantata Cênica

https://drive.google.com/file/d/17GuChxEftiGdEVaNPhj7RYDppxaBf-4_/view?usp=sharing

Anexo 3 – *Encruzilhadas* de Gustavo Guimarães

Encruzilhadas – por Gustavo Guimarães

Pois então, dizem que pra aprender a tocar bem a viola, só fazendo o pacto. A coisa acontece da seguinte maneira: Você vai com a viola pra encruzilha numa sexta-feira beirando a meia-noite, então você chama o nome do Cramunhão. Mas tem que ter fé, senão ele não vem. Até pra ver o diabo tem que ter fé. O violeiro Renato Andrade dizia que se o Dito aceitar, primeiro você vai ver passar uma galinha preta com um bando de leitões, depois uma porca com uma porção de patinhos, um cachorro com uma porção de gatinhos, assim, tudo fora do comum. Depois você vai ouvir um som de viola chegando mais perto, daí ele aparece todo de preto, com uma viola de ouro. Uns dizem que ele tem pé de pato, outros dizem que os pés são de bode, acho que depende do humor dele no dia. Daí acontece a negociação, ele te ensina a tocar viola em um curso bem intensivo e você assina os termos entregando a alma pra ele quando for dessa pra melhor, nesse caso, pra pior.

Curiosamente essa estória de pacto acontecia também com os norte-americanos. Dizem que Robert Johnson, uma das grandes lendas do Blues, depois de ser humilhado por um instrumentista mais habilidoso do que ele, acabou sumindo por uns tempos e depois reapareceu impressionando a todos com uma nova forma de tocar o seu violão. Surgiu o boato de que Johnson também havia feito o pacto com o diabo em uma encruzilhada, pois seria a única explicação possível para ele ter alcançado uma evolução tão rápida no instrumento.

Na verdade, o misticismo sempre acompanhou o homem do campo, a própria lavoura é mística, a semente, a lua, as simpatias para a plantação prosperar, para vir a chuva e para que a colheita seja farta. O Blues nasceu nas plantações de algodão, era o lamento de um povo arrancado à força de sua terra natal e feito escravo. Era a dor de um sentimento puro, a saudade de seus parentes, da sua cultura, de sua identidade e de seu lar. Talvez um sofrimento tão intenso só pudesse vir de um ser muito sinistro e poderoso.

No Brasil a cultura caipira sempre esteve associada com histórias de assombração, com acontecimentos surreais e imaginários, com folclore de mulas-sem-cabeça e sacis. As

histórias narradas ou cantadas nas rodas em torno das fogueiras, regadas pela cachaça e ao som da viola são muito comuns, especialmente em Minas Gerais.

A viola chegou ao Brasil trazida pelos missionários portugueses com o intuito de ajudar na catequização dos povos indígenas. Logo sua popularidade se espalhou e ela se misturou com a cultura indígena e depois com a cultura africana. Tornou-se um instrumento luso-caboclo-africano, pontuada nas Folias de Reis e nos Congados, ajudando a desbravar sertões, externos e internos, carregando em seu bojo a dualidade eterna entre bem e mal.

Parceira de santos, como São Gonçalo do Amaranto, que segundo a lenda, fazia bailes com a viola nas portas dos prostíbulos, para que as prostitutas dançassem até ficarem exaustas e não cedessem às tentações da carne. E também parceira do próprio Belzebu, em suas negociações com os homens pelas encruzilhadas.

No álbum “Viola de Todos” que lancei em 2012, existe uma canção com o título “Encruzilhada”, na qual suavizo um pouco a história de pacto e trago isso para um aspecto mais humano. Uma encruzilhada de sentimentos e decisões internas. A canção foi inspirada em um amigo norte-americano chamado John Ricks, que adorava a música e a viola brasileiras. Na época John era casado com uma brasileira e eles viviam nos EUA, no Estado do Oregon. A encruzilhada de John era a dúvida entre vir ou não morar de vez no Brasil com a sua esposa brasileira ou permanecer nos EUA, mais próximo de seus pais, que eram idosos.

John era maravilhado com alguns ritmos de viola como, por exemplo, o pagode, um ritmo particularmente difícil. Eu brincava dizendo a ele que pra aprender aquilo, só fazendo o pacto, mas na letra da música eu digo: “Pra se tornar bom violeiro não há contrato ou maldição. Só é preciso ter na alma esse lamento do sertão.” No fim, John não se mudou para o Brasil e pelo que eu sei, não aprendeu o ritmo até agora. Pelo jeito ele não fez o pacto.

Me fez lembrar outra vez o grande violeiro Renato Andrade que contava que, certa vez, quando voltava pra casa de madrugada com a sua viola, foi abordado pelo Coisa Ruim. No susto Renato gritou:

- Nossa Senhora da Conceição!

O diabo, também assustado replicou:

- Isso é com cê prá lá! Comigo não!

Então, cada um seguiu o seu rumo.