

FERNANDA NAYANNE BARBOSA E ALVES DE OLIVEIRA

***GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UM CANCIONEIRO***  
**SERTANEJO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**MONTES CLAROS**  
*Agosto/ 2016*

FERNANDA NAYANNE BARBOSA E ALVES DE OLIVEIRA

***GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UM CANCIONEIRO  
SERTANEJO***

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<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup> Telma Borges

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Agosto/ 2016**

Ao meu amor, infinito como o sertão, que enche a minha vida de  
música e alegria.

## Agradecimentos

Obrigada! Após um mundo de palavras dadas por Guimarães Rosa, ainda faltam-me adjetivos, verbos e nomes para expressar tudo que sinto neste momento. Acho que, por esse motivo, o autor disse faltar nome para muitas coisas importantes.

Ao entrar no mestrado, foi-me oportunizado descobrir um mundo novo: aprendi mais sobre literatura, debati com colegas, observei a metodologia de diferentes professores, fiz estágio em nível superior, convivi com pessoas de idades e trajetórias diversas: fatores que refletiram não apenas em meus estudos, mas em minha vida social, profissional e familiar.

Tudo isso só foi possível porque: primeiro, Deus concedeu-me a vida e a capacidade necessária para ser aprovada no programa; segundo porque meu esposo, Tony David, acreditou em mim e fez, sem eu saber, minha inscrição para o processo seletivo, além de me socorrer em minhas inúmeras dúvidas musicais; terceiro porque tive o apoio intenso dos meus pais, Leonôra e Josecé; quarto porque tive a ajuda (mesmo junto de reclamações, rrsr...) do meu irmão, Matheus Felipe; quinto porque tive a amizade, compreensão, cuidados e auxílio total da minha orientadora cacheadinha; sexto porque pude trabalhar com um tema prazeroso e dinâmico; sétimo porque tive o carinho de amigos, alunos, colegas e familiares, em especial de minha professora, amiga e colega, Zélia, que sempre esteve pronta a me ajudar. Eu poderia enumerar muitos outros fatos que contribuíram para a realização e finalização dessa etapa, mas o essencial (essa palavra é para você, Tel!), e o máximo que posso dizer, é obrigada! Minha gratidão não cabe em palavras.

## RESUMO

A dissertação que ora apresentamos, teve como objeto de estudo o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa e, como objetivo, evidenciar possibilidades de cantigas subjacentes ao romance retiradas a partir de observações minuciosas de várias leituras da narrativa. Assim, nosso tema foram as músicas compostas com base nesse exercício de leitura. Nosso problema se constituiu a partir dos seguintes questionamentos: quais são as cantigas implícitas no romance? De que maneira seria possível evidenciá-las? Percebemos a necessidade em atentar os leitores para a presença dessas músicas que vão se compondo e que, na maioria das vezes, passam despercebidas. Uma música não é apenas um mero mecanismo de entretenimento, mas também forma de expressão individual ou mesmo de representação cultural. Assim, buscamos descobrir os fatores que compuseram as cantigas subjacentes ao *Grande sertão: veredas*. Para atingir esse objetivo, utilizamos o método bibliográfico, com leituras e pesquisas sobre o romance, sobre a relação entre música e literatura, sobre a semiótica e sobre conceitos e abordagens de teoria musical. Para tanto, retiramos duas cantigas do romance: “Canção do Capioto” e “Valsa para Diadorim”, nas quais encontramos abertura para uma série de discussões a respeito de múltiplos assuntos como amor, amizade, travessia, homoafetividade, entre outros. Acreditamos que ao sugerir canções subjacentes no livro, estaremos permitindo novas possibilidades de leitura e contribuindo não apenas com os estudos rosianos, mas também para a percepção de outros leitores sobre a riqueza do romance de Rosa.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa, Literatura de Minas Gerais; Música; *Grande Sertão: veredas*

## ABSTRACT

The dissertation presented here had as its object of study the novel *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa and as objective to evidence the possibilities of adjacent songs to the novel taken from detailed observations of various readings of the narrative. So our theme was the songs composed based on this reading exercise. Our problem was formed from the following questions: What are the implicit songs in the novel? How would it be possible highlighting them? We realized the need to alert the readers for the presence of these songs that will be written and, most often, go unseen or unnoticed. A song is not just a mere entertainment mechanism, but also the form of individual expression or even cultural representation. Thus, we seek to discover the factors that compose the underlying songs to the Great backlands. To achieve this goal, we use the literature method, reading and research on the novel about the relationship between music and literature on semiotics and on concepts and approaches to music theory. Therefore, we removed two songs from the novel, "Song of Capiroto" and "Waltz for Diadorim," in which we find opening for a series of discussions on multiple topics such as love, friendship, crossing "homoafetividade", among others. We believe that by suggesting songs underlying the book, we will be enabling new possibilities for reading and contributing not only to the rosianos studies, but also to the perception of other readers on the richness of the novel by Rosa.

**Keywords:** Guimarães Rosa, Minas Gerais Literature; Music; *Grande sertão: veredas*

## Lista de figura

Figura 1 – Modelo circumplexo de Russell .....	35
Figura 2 – Quadro de valores das figuras musicais .....	71
Figura 3 – Desenho da segunda lista de nomes do diabo .....	72
Figura 4 – Sugestão de partitura para os versos 131, 132 e 139 .....	74
Figura 5 – Alteração melódica entre diabo e Diabo .....	74
Figura 6 – Alteração entre um acorde e sua relativa .....	75
Figura 7 – Alteração melódica entre diabo, Diabo e demônio .....	75
Figura 8 – Sugestão de partitura para a primeira estrofe da Valsa para Diadorim .....	90

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
CAPÍTULO 1 - MUSITURA: o casamento entre o som e a palavra.....	122
1.1 Música e literatura rosiana: o som do sertão .....	133
1.2 Um Panorama Histórico entre Música e Literatura.....	211
1.3 Música, Literatura e Cultura.....	266
CAPÍTULO 2 - DIADORIM E DIABO: uma encruzilhada semiótica .....	37
2.1 Sons e sentidos: o signo em foco .....	38
2.2 Riobaldo e Diadorim: amor de amizade dada?.....	45
2.3 O Diabo no redemoinho das palavras.....	533
CAPÍTULO 3 - VEREDAS VELADAS: a música que subjaz ao grande sertão .....	58
3.1 O sertão musical composto por Rosa .....	59
3.2 Canção do Capiroto.....	62
3.3 Valsa para Diadorim.....	766
CONCLUSÃO .....	922
REFERÊNCIAS .....	966

## INTRODUÇÃO

O trabalho que propusemos surgiu das recorrentes leituras realizadas de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que há muito vem sendo estudado e que sempre pode ser observado sob novo viés no cenário da crítica literária brasileira. Chamou-nos a atenção a presença de várias músicas e as fortes insinuações ou traços de musicalidade bastante frequentes no romance.

*Grande Sertão: veredas* é um romance feito de palavras e sons. A música faz parte da literatura de Guimarães Rosa. Em todo o livro aparecem trechos de músicas, citações de supostos nomes de músicas, nuances de musicalidade... tudo isso forma uma das características mais marcantes de Rosa, como afirma o excerto a seguir: “Aqui o que me faz falta é uma bandeira, e tambor e cornetas, metais mais...” (ROSA, 2006, p. 93).

Está explícito que há intensa musicalidade nos escritos de Rosa, já que o autor utiliza vários recursos linguísticos e musicais (assonâncias, aliterações, neologismos...) pensando na sonoridade ou na musicalidade a ser atingida no momento da leitura. Por esse motivo, acreditamos que as músicas presentes em *Grande Sertão: veredas* imbricam sentidos mais profundos para o romance, pois, como afirma Gabriela Reinaldo, “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). O próprio Guimarães Rosa confirmou sua admiração pela musicalidade das palavras: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro” (ROSA, 1973, p. 88).

Através do nosso objeto, *Grande sertão: veredas*, buscamos como objetivo evidenciar possibilidades de cantigas subjacentes ao romance retiradas a partir de observações minuciosas de várias leituras da narrativa. Assim, nosso tema são as músicas que foram compostas com base nesse exercício de leitura: “Canção do Capiroto” e “Valsa para Diadorim”. A partir do nosso interesse pelas músicas subjacentes ao livro, surgiu-nos o seguinte problema: quais são as cantigas ali implícitas? De que maneira seria possível evidenciá-las? Que contribuição demandam para o romance? Vimos a necessidade de atentar os leitores para a presença dessas músicas que vão se compondo e que, na maioria das vezes, passam despercebidas. Uma música não é apenas um mecanismo de entretenimento, é também forma de expressão individual ou mesmo de representação cultural. Assim, buscamos descobrir os fatores que compõem as cantigas veladas em *Grande sertão: veredas*. Acreditamos que ao elucidar as canções, permitimos novas possibilidades de leitura e contribuimos não apenas para os estudos rosianos, mas também para a percepção de outros

leitores sobre a riqueza do romance de Rosa. Para atingir esse objetivo, utilizamos o método bibliográfico, com leituras e pesquisas sobre o romance, a relação entre música e literatura, a semiótica e sobre conceitos e abordagens de teoria musical.

Em nosso embasamento teórico, utilizamos uma fortuna crítica que aproxima música, literatura e Guimarães Rosa. Dentre os autores que nos auxiliaram, citamos Paulo Costa Lima (2010), que explora a relação música-literatura sob um panorama histórico. Lima apresenta tal relação a partir da década de 80, período em que, segundo seus estudos, surgiu essa aproximação. É importante notarmos não apenas os processos de origem, mas também quais são as vantagens de se trabalhar literatura pela música e vice-versa.

Ivan Cláudio Pereira Siqueira (2009) foi outro autor de valia para nosso trabalho. Ele aborda música e literatura sob a perspectiva estética, tecendo análises de textos rosianos e refletindo a relação entre a produção literária de Rosa e a música. Siqueira trabalha com textos específicos retirados do livro *Sagarana*.

André Vinícius Pessoa (2008) depreende a noção de musicalidade mais apropriada para o texto literário, uma vez que leva em consideração fatores musicais e linguísticos. Pessoa aponta o leitor como parte do evento sonoro de um texto, o que significa dizer que o receptor tem funções que devem ser realizadas para que a musicalidade textual seja entendida. Muitas vezes, por exemplo, o leitor precisa ler em voz alta ou seguir determinado ritmo para uma compreensão mais eficaz da mensagem.

Gabriela Reinaldo (2005) também explora a sonoridade em Rosa e propõe formas de leitura ou teorias possíveis de serem comprovadas nos textos rosianos como, por exemplo, a teoria da música subjacente, que seria uma espécie de cantiga que perpassa o romance nas entrelinhas.

Utilizamos também noções de musicalidade, teoria musical e cultura popular, apoiando-nos em Bohumil Med (1996), que apresenta conceitos para ritmo, melodia e harmonia; Roland de Candé (2001), que apresenta um antigo modelo rítmico musical, facilitando a análise dos variados ritmos de leitura exigidos por *Grande Sertão: veredas*; Rachel Tupynambá (1998), que nos tratou da música como forma de representação cultural, permitindo-nos supor melodias a partir da cultura em foco na cantiga; Marcos Napolitano (2002), que trabalhou, na perspectiva histórica, com os gêneros da música popular brasileira; Roque de Barros Laraia (2003), que apresentou a cultura popular como a cultura “do fazer” mais que “do saber”; Gustavo Barroso (1949), que fez uma abordagem sobre a cultura luso-brasileira, apresentando um pouco das nossas raízes e determinando sua constante

transformação e Luiz Robert Lopez (1994) que trabalhou a cultura popular como um processo dinâmico e transformador.

Justificamos este trabalho a partir da necessidade de se olhar mais atentamente para as músicas que vão se compondo no romance em estudo, uma vez que Guimarães Rosa reservava para esse quesito grande afeto, apreciação e devoção. Acreditamos que as músicas ali escondidas têm um propósito além de simples efeitos sonoros. Escutando nossas leituras, encontramos a necessidade de sugerir a outros leitores as cantigas veladas que escutamos no romance.

Trabalhamos com as canções sugeridas na perspectiva da cultura popular. Há que se ressaltar que entendemos cultura popular como “uma entidade complexa e fluida, uma tendência e uma busca, antes de algo pronto e acabado” (LOPEZ, 1994, p. 7). A partir da citação, compreendemos que a cultura popular está em constante transformação e, por isso, não pode ser determinada de modo fixo ou conclusivo. Foi aqui compreendida como aquela oposta à das classes dominantes, que introduz o folclore e que se caracteriza por mais “fazer” do que “saber” (LOPEZ, 1994, p. 9). A justificativa para entendermos a cultura popular como processo inacabado e passível de mudanças vem de Laraia, para quem “os homens (...) têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los.” (LARAIA, 2003, p. 95). A humanidade está em constante transformação e com ela também mudam os hábitos, costumes e cultura. As mudanças não são bruscas e repentinas, mas, ao contrário, gradativas e quase imperceptíveis. Barroso apresenta no decorrer do seu trabalho, *Ao som da viola*, pequenas mudanças que acometem algumas cantigas quando passado algum tempo ou quando mudado o cenário em que se encontram. (BARROSO, 1949).

Nosso interesse pela cultura popular e pelo folclore do sertão parte do princípio de que “todo o folclore sertanejo mostra a formação perfeita das almas que habitam aquela região de sol quente. Os cantos que durante longo tempo as deleitaram e fizeram palpitar os corações (...) revelam perfeitamente os estados de espírito da raça.” (BARROSO, 1949, p. 8). Assim, acreditamos que as músicas que ouvimos ao ler *Grande Sertão: veredas* podem nos dizer mais sobre personagens, cenários, contextos e sobre o próprio enredo.

Nossa pesquisa foi dividida em três capítulos, conforme o enfoque dado em cada parte de nosso trabalho. No primeiro capítulo, exploramos a crítica literária relacionada ao romance, ao autor, a relação entre literatura e música e as noções básicas entre música e musicalidade. Nosso embasamento foram os autores mencionados acima.

No segundo capítulo, introduzimos a semiótica como aporte teórico para transpormos o texto literário para o texto musical. Auxiliou-nos Hildo Honório Couto (1983), que apresenta

uma relação triádica dos signos; João Adolfo Hansen (2000), que propõe algumas reflexões e considerações sobre significante/significado; Lúcia Santaella (1992), que discute a relação entre imagem e palavra; Suzi Sperber (1982), que alerta para os vários significados de um mesmo significante; entre outros. Ainda neste capítulo, discorreremos sobre questões que permeiam as letras das cantigas que desvelamos no romance. Falamos, em especial, do amor, do diabo e da travessia. Para tanto, embasamo-nos em Bernardo Andrade Maçarolla (2000), que discorre sobre o conceito de amor; Deise A. M. Assumpção (2000), que também reflete sobre o amor, em particular, o amor entre Riobaldo e Diadorim; Júnia Cleize Gomes (2013), que associa os personagens de *GS: V* a elementos naturais; WilliBolle (2010), que demonstra alguns reflexos do suposto pacto entre Riobaldo e o Diabo na narrativa; etc.

Em nosso terceiro e último capítulo, apresentamos as letras das cantigas que retiramos de *Grande sertão*, sugerindo possibilidades musicais (intervalos, melodias, ritmos, dinâmicas) de acordo com a temática e com os sentimentos provocados pela leitura de tais textos.

O desenvolvimento deste trabalho, além de contribuir com os estudos rosianos, proporcionou um novo prisma de leitura para o livro *Grande Sertão: veredas*, disseminou um pouco da cultura popular e sugeriu aspectos musicais que podem gerar novas músicas, ampliando nosso repertório musical.

## **CAPÍTULO 1**

### **MUSITURA: o casamento entre o som e a palavra**

Em nosso primeiro capítulo, buscamos compreender a origem das relações entre música e literatura, bem como observar as contribuições relevantes de uma linguagem para a outra. Abordamos de modo especial a relação entre música e literatura rosiana. Para tanto, tivemos o auxílio de André Vinícius Pessôa, Paulo Costa Lima, Paulo Freire, Solange Oliveira, entre vários autores. Considerando a relevância cultural dos meios comunicativos mencionados, discutimos brevemente sobre cultura, levantando questões interessantes sobre os impactos provocados pela música ou pela literatura como, por exemplo, a retomada da autoestima do sertanejo ao se ver retratado em uma das formas de mídia. Baseados em Bohumil Med, Roland de Candé, entre outros, apresentamos alguns conceitos musicais como ritmo e melodia, transpondo, posteriormente, esses conceitos para o texto literário. Esboçamos, aqui, análises musicais do romance *Grande sertão: veredas*.

### **1.1 Música e literatura rosiana: o som do sertão**

Musitura. Se Guimarães Rosa tivesse tido mais tempo na Terra, certamente inventaria essa palavra ou outra parecida. Cantar os sons das palavras, dar palavras aos sons, significar ruídos com poesia... a literatura rosiana é cantante porque o autor acreditava que o som e o sentido das palavras eram complementares. Musitura seria a palavra que casaria música e literatura, unindo-as de modo a terem seus significados redimensionados uma pela outra.

Em entrevista ao crítico Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirmou: “Sou precisamente um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro”(ROSA, 1973, p. 20). Assim, em vez de encontrar mugido, referindo-se ao som produzido pelas vacas, encontramos no autor: “Bom era ouvir o môm das vacas devendo seu leite.” (ROSA, 2006, p. 28). A onomatopeia “môm” transparece seu significado através de seu som. Notamos, pois, que, para Rosa, música e literatura eram amantes, essenciais uma à outra. A esse respeito, Haroldo de Campos nos diz que existe uma pulsão semântico-musical, que é o jogo entre som e sentido, que anima a poética (CAMPOS, 1992, p.284). Carlos Rennó comunga dessa ideia ao mencionar Paul Valéry para dizer que a oscilação entre sentido e som gera poesia (RENNÓ, 2003, p. 50), o que quer dizer que a poesia necessita também do quesito sonoridade. Guimarães justifica a relação som-sentido, dizendo que “[a] música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.” (ROSA, 1973, p. 20). Isso significa que o som determina o significado de uma palavra. A fala do autor evidencia seu apego à relação música-literatura.

Como outros pequenos exemplos do apreço de Rosa, em relação aos sons, citamos algumas expressões presentes em *Grande Sertão: veredas* que comprovam o valor atribuído à sonoridade pelo autor: “concertar consertado”, “té-retê-retém”, “Invencionice falsa”, “Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo.” (ROSA, 2006, *pari passim*). Destacamos ainda que Rosa presava, além do som, a estética da palavra. “Dansa”, por exemplo, é grafada por ele com “S” porque essa letra aparenta melhor postura e enfatiza “o movimento de entrelaçamento e cumplicidade que a dança provoca.” (COSTA, 2010, p.1).

Também as significações possuem grande relevância nos escritos rosianos. Ele buscava encontrar novos sentidos e significados além dos convencionais das palavras. Costa (2010) chama atenção para o advérbio sempre que, em *Grande Sertão: veredas*, ganha o sufixo “mente”. Sempremente. Segundo o pesquisador, esse advérbio indica um presente que se repete e com o acréscimo do sufixo passa a ter caráter redundante, representando, agora, a infinidade, signo tão sugestivo no romance: “Vivo no infinito; o momento não conta” (ROSA, 1973, p. 8). Para além desse novo sentido, sempremente é um cacófono que parece juntar duas palavras: sempre e mente. Quando analisamos que o neologismo fora utilizado por Diadorim, temos um novo sentido dado pelo som da palavra, posto que essa personagem sempre mentia sua identidade, sua face, seus reais interesses. Costa nos apresenta outro exemplo das ressignificações sígnicas em Guimarães: “a palavra ‘quase’ é utilizada mais de cem vezes em *Grande Sertão: Veredas* (além da variante ‘quasezinho’). É ao deixar tudo inacabado que Guimarães Rosa permite que o sertão seja um símbolo para o infinito.” (COSTA, 2010, s.p.). Costa completa lembrando a lemniscata, último sinal gráfico do romance, que representa uma leitura inacabada e um convite a releituras. (COSTA, 2010, s.p.). Esses sinais presentes não só em *Grande sertão: veredas*, mas em vários romances do autor, demonstram os jogos ocultos por trás das palavras ressignificadas que tornam suas produções literárias encantadoras.

Refletindo sobre a infinitude da leitura rosiana, Clara Rowland nos apresenta um conto infantil do lobo. Na história, um lobo torna-se bom e fica amigo de duas crianças que comprovam sua bondade. Certo dia, os três resolvem brincar de Lobo que, na brincadeira, se transforma e come as crianças no meio da euforia. Tudo termina bem quando os pais das crianças abrem a barriga do lobo e as resgatam. O lobo, por sua vez, fica traumatizado e passa a fugir de crianças (ROWLAND, 2011, p. 70-71). Essa breve fábula nos é contada com o intuito de notarmos que não é possível perceber exatamente quando e onde começam ou terminam as transformações do lobo. As fronteiras da metamorfose não são definidas. O mesmo ocorre nas sequências narrativas de Guimarães. Não há sinais que precisem o início

ou o fim de uma estória, nem tampouco as formas de seus personagens. Em *Grande sertão: veredas* não há personagens mocinhos e personagens bandidos. São personagens humanos que carregam dentro de si a maldade e a bondade, como todos nós. A ausência de limites ou limitações é que possibilita ao romance ser infinito.

Guimarães Rosa, além de trabalhar com perspicácia para demarcar suas próprias fronteiras no texto, trabalha com ritmo, gingado, combinação de silêncios e sons, e, por que não dizer, melodia? Sim. A escrita do autor provoca-nos quase que linhas melódicas prontas a serem cantadas pelo leitor que se faz também músico. Solange Ribeiro de Oliveira nos aponta que “[a]s qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, as propriedades sonoras de locuções verbais passam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais” (OLIVEIRA, 2003, p. 20). Como exemplo para a citação de Oliveira, apontamos André Vinícius Pessôa, em *Uma poética da musicalidade na obra de João Guimarães Rosa*, onde ele demonstra a forte presença musical em *Corpo de Baile*:

No “Corpo de Baile”, a música acontece no movimento pulsante, não-linear, onde vozes se alternam e se harmonizam num arranjo cósmico. Guimarães Rosa faz de sua narrativa uma composição de temas variados, que ocorrem simultaneamente, se desvelando ao sabor de um movimento sincrônico. A concomitância de acontecimentos diversos faz com que seja percebida intuitivamente em sua obra uma estrutura harmônica articuladora, assim como a que foi desenvolvida em larga escala nas artes musicais. Onde há espaço para vozes que remetem solos, acompanhamentos rítmicos, contrapontos, consonâncias e dissonâncias. Toda esta disposição musical na obra de Rosa faz as palavras dançarem fluidas, deixando que as suas narrativas em prosa figurem como grandes poemas, rítmica e harmonicamente ditados. “Corpo de Baile”, por assim dizer, soa como uma orquestração musical. (PESSÔA, 2006, p. 66).

O que percebemos pela citação acima é que a música nasce na leitura das produções de Rosa, que se aproveitava da sua habilidade poliglota para brincar com os significantes das palavras estrangeiras.

A constante presença musical nos trabalhos rosianos já foi observada por vários autores que fizeram questão de registrar as maravilhas sonoras que essa literatura proporciona e provoca. Em *Veredas do Rosa*, Heloísa Starling diz que uma porcentagem da musicalidade nos textos de Guimarães vem do próprio sertão. Essa argumentação se torna bastante pertinente quando notamos na entrevista de Rosa o seguinte dizer: “(...) sou mineiro. E isto sim é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo.” (ROSA, 1973, p. 3). Como percebemos, Rosa assume que o sertão é uma de suas fontes de inspiração

principais. Segundo Oliveira, música e literatura são tão próximas porque partilham a mesma matéria-prima: o som (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Sendo Guimarães Rosa um autor que presava antes de tudo o som das palavras, não haveria como excluir a possibilidade de leituras musicais de seus textos. Pensando a proximidade entre música e poesia, ou música e literatura, Carlos Rennó afirma que grande parte da poesia “apresenta propriedades musicais que lhe parecem intrínsecas.” (RENNÓ, 2003, p. 51). Isso significa que a música é parte da literatura.

Muitos dizem que Guimarães Rosa era também uma espécie de compositor por trabalhar de modo tão íntimo com os sons das palavras, agregando musicalidade em sua literatura e tornando-a sedutora. “Rosa parece brincar com as palavras, ao mesmo tempo em que trava uma batalha com a norma linguística. Ele busca alternativas á[*sic*] mesmice das convenções” (COSTA, 2010, p. 1) ou como diz Heloísa Starling, “[é] a potência de uma língua ainda não saturada (...)” (STARLING, *apud* VEREDAS DO ROSA, versão on-line)<sup>1</sup>. Notamos pelas citações que a palavra, em Guimarães Rosa, ganha uma força que a torna capaz de encantar, aliciar e ganhar o leitor. Ariano Suassuna, demonstrando a habilidade de Rosa em utilizar palavras, diz que, na cena em que Medeiro Vaz está desfalecendo, qualquer narrador comum diria “‘Corre, que o chefe está morrendo.’ Mas, na mão de Guimarães Rosa, a frase é: ‘Acode, que o chefe está no fatal.’” (SUASSUNA, 2008, p. 143). Como é possível notar, Rosa diz o que todos diriam, porém de maneira diferenciada, com um domínio incomum da palavra. Essa mágica produzida pela relação entre o escritor mineiro e as palavras gerava encanto em todos:

Lembrei-me de um tempo em que frequentei um grupo de estudos sobre Guimarães Rosa. Esmiuçávamos sua vida e obra. Corríamos para o caderno de anotações que ele carregava em sua famosa viagem conduzindo boiada; relíamos as conversas com os vaqueiros da comitiva e tentávamos entender como havia criado tantas belezas. (FREIRE, 2003, p. 88).

Aparecida Tolgyesi, em *O poder da palavra*, introduz seu texto com uma epígrafe, citando a seguinte frase dita por Guimarães Rosa: “Deus era a palavra e a palavra estava em Deus.” (ROSA, *apud* TOLGYESI, 2004, p. 219). A partir da citação notamos a força e o poder que o autor atribuía à palavra, por ele comparada ao criador de todas as coisas. Em

---

<sup>1</sup> STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Imagens do Brasil: Diadorim. Semear*, Cátedra padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 5. Disponível em: <<http://veredasdorosa.blogspot.com.br/2008/09/guimares-rosa-escriptor-que-inspira.html>> Acesso em: 18/08/15.

análise mais profunda, notamos, segundo a *Bíblia*, que Deus criou o mundo com palavras: “Deus **disse**: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita.” (*Gn*1,3,grifo nosso); “Deus **disse**: ‘Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras.’ (...) E assim se fez.” (*Gn* 1,6,8, grifo nosso).O verbo dizer é suficiente para que algo seja criado. Deus apenas disse e tudo se fez. A palavra era, verdadeiramente, o poder de Deus. Na sequência, Tolgyesi nos diz dos componentes de uma palavra – sons, significados e letras – e reforça que “[a]s palavras são mágicas e possuem poder. Podem destruir ou despertar. Matar. Salvar.” (TOLGYESI, 2004, p. 219).

A palavra ganha maior força quando, além de ser dita, é ouvida. É conhecido por todos que Rosa cresceu escutando estórias no armazém de seu pai, as quais serviram de inspiração para muitas das suas produções literárias. Paulo Freire relembra este importante respaldo na vida do autor:

O pai de João Guimarães Rosa tinha um armazém em Cordisburgo, e o menino ficava muitos momentos junto do pai, ouvindo histórias dos viajantes que passavam por ali, cada um da sua maneira, com sua música especial do falar. O próprio escritor dizia que o armazém do pai havia rendido assunto demais para ele. (FREIRE, 2003, p. 81).

A arte de ouvir é importante tanto quanto a arte de falar. É ouvindo que aprendemos a falar; logo, a fala é consequência do ouvir. Foi ouvindo que Guimarães aprendeu as estórias que lhe geraram novas estórias. Destacamos na citação acima a expressão “música do falar”, que permite visualizar a ideia de que a fala é carregada de musicalidade e isso está bastante claro em Guimarães Rosa. Rosa Haruco Tane, organizadora da Roda de Leitura sobre Guimarães Rosa da USP, diz sobre seu projeto que “[...] o objetivo é simplesmente fazer a leitura, em voz alta, pra gente aprender a ouvir Guimarães Rosa.” (TANE, s. d, vídeo on-line). Assim, é notório que o som possui um significado próprio, que se agrega ao sentido da palavra quando tratamos de textos rosianos.

Retomando a presença musical em Rosa, Gabriela Reinaldo (2012) apresenta possíveis significações para as músicas que compõem os escritos do autor de Cordisburgo. Segundo ela, a música ora está ligada ao ato de lembrar e esquecer, ora é redenção, luz ou mesmo pesar. Já Ariano Suassuna associou a presença musical em Rosa às influências sofridas pelo autor como, por exemplo, Hugo de Carvalho e Gustavo Barroso (SUASSUNA, 2008, p. 138).Comprovando o que diz, Suassuna aponta que,antes de Rosa nomear os bandos de jagunços, Gustavo Barroso dizia que o sertanejo pluralizava nomes próprios para representar

os grupos (SUASSUNA, 2008, p. 144). Assim, influenciado por Barroso, Rosa criou Hermógenes e Medeiros-Vazes. Importante destacar que Rosa apreciava a leitura de Barroso, tanto que em seus arquivos pessoais (sua biblioteca, hoje aos cuidados do IEB-USP) há um livro com o qual fora presenteado pelo próprio autor, com dedicatória especial para o escritor mineiro. O livro ganhado, certamente fora lido com atenção, a julgar pelos grifos e anotações de canto realizadas por Rosa. Ainda conforme Suassuna, Guimarães estava imbuído da oralidade das narrativas épicas e populares (SUASSUNA, 2008, p. 144). Igualmente, Maria Alice Amorim também se pronuncia a respeito da influência dos romances épicos sobre nossa literatura:

O manancial poético, em prosa e verso, tem as cores da caatinga, mata e litoral, sobrepostas àquelas herdadas desde o século XVI, a partir da ocupação portuguesa. Sim, porque o sotaque inicial era lusitano, ou melhor, ibérico, uma vez que a tradição de oralidade naquele país era a tradição da península Ibérica. Tradição peninsular que também chegou à América espanhola. Canções de gesta, romances de amor e de cavalaria, desafio de jograis, tudo isso veio na memória dos europeus e registrou-se na das gerações seguintes, passando de pai para filho sedimentando-se na cultura do povo recém-criado. (AMORIM, 2003, p. 97).

Suassuna chegou a dizer que *Grande sertão: veredas* foi inspirado na cantiga da *Donzela que Vai à Guerra* (SUASSUNA, 2008, p. 136). Segundo o crítico, apesar de esse romance ser de origem ibérica, é bastante conhecido e cantado no sertão nordestino. Ele relata a estória de uma moça, filha mais velha de sete filhos, que vai à guerra em lugar de seu pai, já idoso. Para tanto, a moça se traveste de homem. Seus olhos, porém, encantam um capitão que se apaixona por ela, sem saber se tratar de uma mulher. Ao saber que sua mãe morrera e que seu pai definhava, a moça volta para casa acompanhada do capitão. A verdade é revelada e eles ficam juntos (SUASSUNA, 2008, p. 136). É interessante notarmos que, de fato, há grande semelhança entre o enredo da cantiga e o do romance. Nelly Valadares (2000) menciona que o mesmo erotismo que brota em *Grande sertão* também serve de suporte ao tema central da cantiga mencionada. A cantiga é uma espécie de trova escrita em versos com rimas. A esse respeito, Carlos Rennó afirma que a partir do século XX a música popular começou a ganhar espaço e inaugurou uma retomada da poética trovadoresca medieval erudita (RENNÓ, 2011, p. 52-53). De toda forma, assinalamos alguns pontos que diferem o romance da cantiga. O primeiro é o motivo que a donzela encontra para se fazer homem: a velhice de seu pai, que teria de ir para a guerra por não ter filho varão que fosse em seu lugar. Já o motivo que leva Diadorim a se portar como homem não é revelado no romance. Também o amor da donzela é

concretizado, ao passo que o de Diadorim termina em tragédia. Essas duas pequenas alterações assinalam grandes diferenças entre os textos.

Gostaríamos, a partir de agora, de desenvolver nossas discussões acerca da musicalidade em Rosa. Para esclarecermos o que chamamos de musicalidade, tomaremos o sentido primário de música. Haroldo de Campos diz que essa palavra vem de musa e significa “*filha da memória*”. (CAMPOS, 1992, p. 257-258). Pessoa comunga dessa opinião ao dizer que

[a] música (...) vem das musas, deusas que se fazem nas palavras cantadas dos poetas. (...) Uma poética da musicalidade se dá originariamente a partir das musas. Na consagração dessas divindades, música e poesia lançam o homem na concreta possibilidade de realizar-se na melodia e no ritmo de uma harmonia cósmica. Com seu apostolado, restitui-se a fé arcaica e pré-reflexiva de que a fonte de toda linguagem é musical. (PESSÔA, 2008, s. p.).

Se som e sentido são complementares e/ou fundamentais um para o outro, a musicalidade é natural na formação da língua, afinal o som é o principal quesito da música, e o sentido, da palavra. As musas (palavras cantadas) originam, pois, a musicalidade.

Siqueira nos diz que no conceito de musicalidade estão incorporadas “as virtualidades sonoras da língua, as cantigas populares e as técnicas e formas eruditas da música” (SIQUEIRA, 2009, p. 05) como melodia, harmonia, cadências e ritmos. Em *Grande sertão: veredas* encontramos quase todos esses elementos: sonoridade da língua, cantigas populares, ritmo e cadência, o que comprova a musicalidade atuante no romance. Sob esse viés, a música presenteia a literatura e vice-versa, pois como menciona Haroldo de Campos “(...) não se pode olvidar a influência da poesia concreta brasileira no lado experimental de nossa música popular, sobretudo aquele representado por Caetano Veloso, Gilberto Gil (...)” (CAMPOS, 1992, p. 287), da mesma forma como são indubitáveis as contribuições que a música oferece para nossa poesia e literatura em geral. Oliveira (2003) corrobora essa ideia, afirmando que “(...) a literatura constitui o suporte para a composição musical (...)”. (OLIVEIRA, 2003, p. 45-46). Nesse ponto, lembramos ainda as várias músicas que foram inspiradas nos trabalhos de Rosa e que compõem, atualmente, o repertório da nossa música popular brasileira. Mas esse tema será abordado mais adiante. É válido lembrar que

a musicalidade pode ser vista como anterior à música. Uma potência que propicia ao homem fazer música. Nesse sentido é que discorrer sobre a musicalidade na literatura é o mesmo que falar do que envolve não só o escritor na consecução de

sua obra mas também o leitor quando este se depara com o texto, que não é senão também corpo e evento sonoro. (PESSÔA, 2008, s. p.).

Dentre os elementos que compõem a musicalidade, acredito ser o ritmo o mais importante para fundamentar nosso trabalho. Rennó afirma que o ritmo e a sonoridade são as principais propriedades musicais da poesia (RENNÓ, 2003, p. 50). Para melhor pensarmos o ritmo presente na literatura, tomaremos algumas noções do que vem a ser ritmo. Bohumil Med conceitua ritmo como “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia<sup>2</sup> e a harmonia<sup>3</sup>.” Mais adiante, completa: “A alternância de notas de durações diferentes resulta em ritmo.” (MED, 1996, p. 11-12). Tomando para a literatura os conceitos da música, compreendemos que o texto literário requer respiração, pausa, aceleração, diminuição da velocidade de leitura... cada sílaba traduz-se em uma nota e essas sílabas, tais quais as notas, possuem durações diferentes e produzem o ritmo literário, tão semelhante ao ritmo musical. Confirmando o que dissemos, Haroldo de Campos menciona que “Sartre lembrou uma vez que o silêncio é um momento da linguagem, o qual, como a pausa em música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam”. (CAMPOS, 1992, p. 285). Assim, notamos que o silêncio (pausa) é tão importante quanto o som. Adamo Prince afirma que ritmo “é a duração do som e do silêncio no decurso do tempo.” (PRINCE, s.d., p. 11). Percebemos, pois, que o sentido apresentado por Prince não engloba outras noções musicais como melodia e harmonia, mas apega-se ao tempo que aqui deve ser compreendido como “pulsação básica do ritmo.” (PRINCE, s.d., p.13). Oliveira lembra-nos que a velocidade das notas varia mais que a velocidade das sílabas o que, conseqüentemente, diferencia as duas artes. (OLIVEIRA, 2003, p. 29-30). Rennó também atenta para o fato de que a literatura é de natureza verbal, ao passo que a música é de natureza sonora, o que gera outra diferença entre essas linguagens (RENNÓ, 2011, p. 52). Mas isso não nos causa estranhamento, já que são dois códigos diferentes.

Observamos que as noções apresentadas por Med e Prince estão de acordo e nos permitem realizar o deslocamento desse quesito musical (ritmo) para a literatura. Da mesma maneira, os demais parâmetros musicais podem (e devem) ser adequados à arte da escrita:“(...) a música que soa é a música da escritura (...)”. (CAMPOS, 1992, p. 286). Como demonstra Oliveira:

---

<sup>2</sup>“Conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva.” (MED, 1996, p. 11).

<sup>3</sup>“Conjunto de sons dispostos em ordem simultânea.” (MED, 1996, p. 11).

[n]o estrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, (...) e pausas expressivas. (OLIVEIRA, 2003, p. 22).

Ou seja, a música está representada na literatura em variados aspectos. Os sons advindos das palavras geram melodias que estimulam a sinestesia nos leitores. A estudiosa ainda diz que

[m]úsica de palavras, música verbal ou estruturação literária inspirada em modelos musicais – tipos de incrustação de música na literatura – revelam-se rótulos úteis para os interessados na melopoética, mas, evidentemente, não esgotam as múltiplas possibilidades de contribuição da música para a criação literária. (OLIVEIRA, 2003, p. 37).

Independente da nomenclatura, o resultado é um texto recheado de sons que auxiliam e amplificam a interpretação. Para Oliveira, o texto demanda efeitos musicais que são notados conforme a sensibilidade do ouvinte (OLIVEIRA, 2003, p. 36). Só não escuta a música da literatura aquele que possui o “índice manifesto de uma surdez estética não diferente, em seus efeitos, daquela outra – surdez ideológica” (CAMPOS, 1992, p. 283-284).

Essa talvez seja a razão pela qual Gabriela Reinaldo propõe a existência de uma música subjacente nas narrativas rosianas. É importante nos atentarmos para a percepção dessa música que subjaz nas e dos escritos de Rosa, dada sua sutileza no entremear do enredo. Mas esse tema será palco para nossas discussões no segundo capítulo. Queremos, aqui, explanar um pouco sobre várias questões que já foram ditas a respeito da relação entre a música e a literatura rosiana. Para tanto, realizaremos um breve panorama histórico que trata da relação entre esses sistemas semióticos no decorrer do tempo.

## **1.2 Um Panorama Histórico entre Música e Literatura**

No Trovadorismo, música e literatura eram uma única linguagem. As cantigas de amor, de amigo, e as cantigas satíricas consistiam em literaturas musicadas. Por esse motivo, Carlos Rennó afirma ser esse período o caso mais evidente de convergência entre literatura e música (RENNÓ, 2011, p. 52). Rennó lembra-nos ainda que muitos dos poemas compostos pelos trovadores foram denominados canções (RENNÓ, 2011, p. 52). Seria injusto dizer que a literatura era independente e que a música apenas fazia o acompanhamento instrumental. A música possuía seu papel e função significativa dentro de cada cantiga. Do mesmo modo, a literatura determinava o tipo de acompanhamento a ser executado. Uma cantiga de amigo,

cujos temas eram o homem amado que fora para guerra, não poderia ter uma melodia alegre, rápida ou dançante. Também a ópera é outro exemplo da ligação música-literatura. Surgidas entre os séculos XVI e XVII, as óperas eram textos literários encenados através de músicas. O que notamos é que um sistema completava o outro. Carlos Rennó menciona a expressão “poesia contaminada de música” (RENNÓ, 2003, p. 51) para expressar a literatura na sua forma mais primitiva e genuína.

Oliveira nos diz que “é longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura, objeto de estudo da melopoética (do grego, *melos*= canto + *poética*) (...)”. (OLIVEIRA, 2003, p. 17). Ezra Pound, em *ABC da literatura*, propõe um estudo sobre melopeia que representa a relação entre música e literatura, som e sentido. Conforme o autor, um escritor, mesmo que nunca tenha frequentado aulas de música, é capaz de ter, na mente, uma toada musical (POUND, s.d, p. 153). Ele desenvolve sua lógica, refletindo sobre as variadas acentuações e durações das sílabas, bem como sobre as demais articulações sonoras da linguagem. (POUND, s.d, p. 154). Pound pensava a melopeia como uma adequação das palavras com seus sons e significados às melodias (POUND, s.d, p. 44). Melopoética torna-se, desse modo, termo pertinente e colaborativo para nosso trabalho.

Na antiguidade grega, o termo *mousiké* era “usado tanto para descrever a melodia quanto a poesia” (REINALDO, 2012, s. p.). Ali, os poemas ritmados e sonoros confundiam-se com músicas; da mesma maneira, músicas com letras bem elaboradas confundiam-se com literatura. Utilizando-nos de Rennó, esclarecemos que o ritmo e a sonoridade, elementos que provocam encantamento em um texto literário, são as principais propriedades musicais da poesia, o que reitera a importância da música para a literatura (RENNÓ, 2003, p. 50). Na antiguidade grega existia um modelo rítmico que era utilizado pela própria literatura, já que no período não havia distinção entre esses sistemas. Hans Joachim Koellreutter (1996) afirma que no século XVI os tempos fortes (acentos) não ocorriam em períodos regulares e simétricos, o que quer dizer que não havia divisão de compassos; a música deveria ser observada com tal sensibilidade, a ponto de permitir ao intérprete descobrir a mudança ou não do ritmo. Ainda nesse período, o tempo forte ou a cabeça do tempo era chamado de tempo principal e o tempo fraco ou contratempo, tempo secundário. (KOELLREUTTER, 1996, p. 47). Roland de Candé (2001) nos apresenta um antigo modelo rítmico grego denominado pé métrico, onde cada célula rítmica corresponde a um pé métrico. A consecução de vários pés métricos forma o metro, que representa uma frase rítmica. Os pés métricos podem ser longos (—) ou curtos (∪). Quase sempre, os pés métricos representavam grupos de três pulsações. Esse era, de fato, o modelo gráfico para desenhos rítmicos dos gregos na Idade Antiga.

Donald Grout e Claude Palisca nos dizem que, na Idade Média, “[a] base dos sistemas de modos rítmicos era uma unidade tripla de medida a que os teóricos davam o nome de *perfectio* – uma <<perfeição>>” (GROUT; PALISCA, 2005, p.104), devido à questão religiosa tão marcante no período. O número três é a representação da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e, por isso, caracterizado como número da perfeição. Foi também a partir do século XVI que a melopoética começou a se firmar chegando, atualmente, a alcançar o prestígio da literatura comparada, bem como da fusão entre os sistemas artísticos diversos (OLIEVIRA, 2003. p. 17).

Exploramos esse modelo rítmico para demonstrar que, além da sonoridade, como vimos ainda no início de nosso trabalho, o ritmo está presente em *Grande sertão: veredas* e atribui sentido ao texto. Os sons longos ou fortes serão aqui representados pelo número 1 e os sons fracos ou curtos, pelo número 2. Vejamos: “E até o gado no gameal vai mingando menos bravo, mais educado: casteado de zebú, desvém com o resto de curraleiro e de crioulo.” (ROSA, 2006, p. 26). O trecho em questão pode ser assimilado a um compasso binário, ou seja, dividido de dois em dois tempos. Analisemos:

E até o ga-do no / gra-me-al / vai min-guan-do / me-nos bra-vomais /

1 2            1 2    1    2            1    2

e-du-ca-do / cas-te-a-do / de ze-bú des- /vém com o res-to de / cur-ra-lei-ro e / de cri-ou-lo

1 2        1 2        1 2            1            2            1 2        1 2

As sílabas correspondentes ao primeiro tempo (número 1) devem ser acentuadas, as demais sílabas possuem entonação mais leve, pois correspondem ao tempo fraco da pulsação. Com um olhar mais atento, descobrimos que essa pulsação se assemelha ao movimento dos passos dos bois, ampliando o campo semântico, dinamizando a leitura e contribuindo para melhor assimilação do texto. Aprofundando ainda mais, poderíamos pensar que o trecho transpõe a questão cultural do aboio, que é um ritmo tocado em berrante e que procura reproduzir as passadas dos bois, guiando-os ao pasto ou ao curral. Essa percepção antecipa a ideia de Rosa como transculturador, conforme veremos logo adiante.

Com o advento do Humanismo, música e literatura tornaram-se distintas; segregaram-se. A língua passou a exercer as funções de expressão, ritmo, gíngua e sonoridade que outrora eram de responsabilidade da música. A música tornou-se, da mesma forma, independente, individual. O que questionamos é se, de fato, esses sistemas conseguiram desvincular-se um

do outro. Não seriam as letras das músicas de Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Chico Buarque belos poemas? Vejamos a reflexão proposta por Rennó:

A propósito, quantas vezes uma letra já não nos levou a dizer que ela era “um poema!”? Há versos de canções que são de uma força, de uma intuição e de uma construção poética invulgares, chegando a fazer pensar que poderiam ter sido escritos por grandes nomes da literatura. (RENNÓ, 2003, p. 61).

Ainda outros questionamentos nos provocam dúvida quanto à separação dessas linguagens: não teriam a música e a literatura a mesma função social engajada? Não seriam a música e a literatura formas de expressão? Oliveira sugere a existência de uma vinculação histórica que registra a inseparabilidade entre dança, música e poesia (OLIVEIRA, 2003). Buscando comprovar sua argumentação, a autora nos mostra que o trabalho com recursos acústicos e fônicos, que demanda musicalidade, pode ser encontrado na poesia de qualquer tempo desde os mais remotos aos mais atuais (OLIVEIRA, 2003). A década de 1964, período da ditadura militar brasileira, aponta que música e literatura não deixaram de caminhar juntas nem tampouco de terem os mesmos objetivos; as músicas de protesto caminharam lado a lado com poemas e textos anônimos que tinham a mesma ambição de ver o Brasil livre desse regime.

Paulo Costa Lima (2010) afirma que, no cenário brasileiro, a partir da década de 1980, surgiram as primeiras abordagens que uniam música e literatura, até então só comparada à pintura. Atualmente, a literatura é objeto de comparação para várias outras artes e mídias como teatro, cinema, publicidade e a própria literatura. Contudo, reforçamos a ideia de que música e literatura nunca chegaram a ficar totalmente separadas; houve algo que as unia de alguma forma e que as permitia se comunicarem uma através da outra.

Notar a relação música-literatura torna-se mais fácil quando trabalhamos a literatura rosiana. Em *Grande Sertão: veredas*, encontramos muitas possibilidades e insinuações musicais. Ainda nas primeiras páginas, há trechos ou expressões que nos induzem a apreciar os sons como componentes do texto. Também são várias as passagens em que o autor menciona cantigas, pessoas cantando ou mesmo termos relacionados à música: “Um João-congo cantou” (ROSA, 2006, p. 21); “as pessoas não estão sempre iguais (...) Afinam ou desafinam.” (ROSA, 2006, p. 23). Pessoa afirma que “[o]s elementos sonoros podem ser fartamente demonstrados na prosa poética de Guimarães Rosa. Há música nas suas palavras.” (PESSÔA, 2008, s. p.). Isso pode ser observado nas breves citações apresentadas como exemplos da sonoridade constante em *Grande Sertão: veredas*. “O encadeamento, a abertura

das vogais e a alternância consonantal, por si sós, são elementos que têm como propriedade dar ao leitor a musicalidade do texto. No entanto, a obra de Rosa oferece mais.” (PESSÔA, 2008, s. p.).

Além dos jogos de palavras, assonâncias e demais figuras de som, Guimarães Rosa cria palavras, refletindo os sons e os sentidos que adquire cada vocábulo inventado ou reinventado. Para exemplificar, em determinada cena do romance, os jagunços se encontravam cansados e sem esperança. É pois quando surge na cena uma borboleta azul e o autor coloca na boca de um dos jagunços a expressão: “– ‘Ara, viva, maria boa-sorte!’” (ROSA, 2006, p. 337). A interjeição “Ara”, supostamente um grito de alívio, é, por outro lado, um vocativo para Aracy, sua esposa, a quem, carinhosamente, apelidara Ara e que assume o papel daquela que traz esperança: “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence este livro.” (ROSA, 2006, p. 3). A partir desse contexto, encontramos um novo sentido para a cena proposta pelo autor. A palavra que representava apenas uma interjeição de admiração abre um leque de possibilidades e pode significar presença feminina, esperança, amor, saudade.

Abrimos um “parêntese” para dizer da relevância desta dedicatória dentro de *Grande Sertão: veredas*. Ivana Ferrante Rebello alerta que “a dedicatória evolui como texto à mesma proporção que evolui ou se modifica a literatura na história.” (REBELLO, 2011, p. 183). Pensando no processo evolutivo da literatura, notamos então que a dedicatória possui sentidos muito mais profundos do que uma singela homenagem destinada a alguém, o que nos revela um pouco da importância contida na dedicatória do romance. A esse respeito, Rebello menciona: “[n]o meu estudo, a dedicatória de *Grande sertão: veredas* colocou-se como ponto de partida e de chegada” (REBELLO, 2011, p. 185). Para além de uma amostra de admiração, a dedicatória faz-se ponto de conversão do livro; início e fim. A autora ainda completa sua análise ao mencionar que uma das intenções de Rosa era a ideia de doação tanto do romance quanto de suas conseqüências materiais para Aracy. (REBELLO, 2011, p. 185). O que queremos destacar é o valor que Guimarães atribuía à sua mulher, sua borboleta Ara, chegando ao ponto de entregar a ela sua maior obra-prima.

Retomando nossas investigações sobre a relação música-literatura e, em especial sobre a relação música e *Grande Sertão: veredas*, Paulo Freire afirma que “[a] musicalidade existente na fala do caipira, ou sertanejo, carrega dentro de si toda a história do lugar.” (FREIRE, 2003, p. 73). Desse modo, o ritmo presente no romance em estudo não existe apenas para florear o texto, mas, principalmente, como fator de veracidade, pois mimetiza o dialeto sertanejo. Freire menciona também a importância de vivenciar aquilo que se quer compreender. A título de exemplo, ele diz que, buscando conhecer mais sobre as tradições sertanejas, pegou seus

pertences e foi morar uma temporada no sertão do Urucuia. Somente dessa maneira foi possível aprofundar na história e cultura locais; ele também menciona que foi o sertão que intensificou e misturou dentro dele música e literatura (FREIRE, 2003, p. 77). Acreditamos que o mesmo tenha ocorrido com Guimarães Rosa, uma vez que este realizou longas viagens a procura de histórias que lhes rendessem escritos. Nessas andanças, certamente o autor internalizou ainda mais do vocábulo e do sotaque musical sertanejo, o que favoreceu a musicalidade dos seus trabalhos.

Ivan Cláudio Pereira Siqueira corrobora nosso trabalho ao afirmar que “as relações entre literatura e música podem ilustrar pontos inexplorados da arte rosiana”, uma vez que “a sensorialidade do som teria ligação com a ‘verdade’ da palavra” (SIQUEIRA, 2009, p. 14). Campos menciona a possibilidade de uma leitura partitural do texto, na qual a poesia pode ser compreendida como música. Ele conclui o raciocínio dizendo que “basta ter ouvidos livres para ouvir ‘estruturas’ (e estrelas...)” (CAMPOS, 1992, p. 284). Assim, é possível encontrar música no texto literário, em especial naqueles produzidos por Guimarães Rosa.

A palavra é o composto mágico que Guimarães utiliza para arranjar musicalmente seus textos. “Nos relatos míticos há uma oralidade fértil. Na tradição judaica, o anjo engravida Maria pelo ouvido. A palavra fertiliza (...)” (REINALDO, 2012, s. p.). Rosa lança sementes e colhe frutos dos mais variados sabores. Ele sabe escolher a terra e cultivar o broto. As sílabas transformam-se em palavras que geram frases, as quais se combinam em determinado ritmo e produzem música. Pessoa diz que Guimarães Rosa “[f]az vibrar a celebração poética dos sons constituídos nas palavras. Sons que prescindem da apreensão representacional do mundo.” (PESSÔA, 2008, s. p.). O estudioso prossegue: “Fundadores das palavras, os poetas músicos são os primeiros e grandes nomeadores. Falar da obra de Guimarães Rosa é falar dos nomes e desse poder de nomear.” (PESSÔA, 2008, s. p.). É, pois, presenciar o poder da palavra sob a guarda de quem bem a sabe utilizar. No romance que é o foco desta nossa dissertação, Rosa deixa a dica sobre sua incapacidade de nomear tudo: “Muita coisa importante falta nome.” (ROSA, 2006, p. 109). Por meio da falha da linguagem, Guimarães deixa transparecer o constante processo de travessia.

### **1.3 Música, Literatura e Cultura**

Haroldo de Campos aponta, entre outros escritores, Guimarães Rosa como um grande “transculturador”, um diferente tradutor da tradição. (CAMPOS, 1992, p. 261). Pensando o

autor mineiro como tradutor da tradição, ele poderia sim ter incorporado as cantigas medievais em sua literatura; como disse Suassuna, ter transferido de modo sutil a ideia do aboio, ou ainda ter nomeado os bandos de jagunços com nomes próprios pluralizados, seguindo a tradição que assinalava Gustavo Barroso. Ressaltamos que, ao considerar Rosa um tradutor cultural, estamos reforçando a presença musical em seus escritos, uma vez que a música é um dos principais e mais marcantes fatores culturais. É válido notar que entendemos por cultura a tradição de um povo, os hábitos e costumes significativos que representam algo singular para determinado público. Partilhamos ainda do conceito de cultura apresentado por Campos. Para ele, a cultura é aquilo que relaciona conhecimentos, conectando-os e colocando-os em movimentação (CAMPOS, 1992, p. 258). Despontam-se com importante particularidade a seguinte fala de Campos: “(...) imagino a cultura como algo diferente da mera erudição.” (CAMPOS, 1992, p. 258). A cultura que encontramos nas produções de Guimarães Rosa não é uma cultura de poucos, destinada a uma elite ou uma cultura exclusiva; pelo contrário, é uma cultura do povo, a cultura popular, aquela que está além da mera erudição, haja vista que abarca variados tipos de povos e costumes.

Em *Grande sertão: veredas*, encontramos de modo bastante visível a reelaboração da cultura sertaneja, o que também justifica a forte relação entre texto e música, pois conforme vimos em uma das citações de Freire, a fala sertaneja é musical e leva sua história. O gingado presente no sotaque do sertão representa sua própria origem. Gustavo Barroso completa essa ideia, dizendo que

[t]odo o folclore sertanejo mostra a formação perfeita das almas que habitam aquela região de sol quente. Os cantos que durante longo tempo as deleitaram e fizeram palpitar os corações, nascidos de sua própria fantasia, revelam perfeitamente os estados de espírito da raça. (BARROSO, 1949, p. 8).

Confirmando essa ideia, Maria Alice Amorim afirma que “[o] universo da literatura popular é o universo cultural do povo que a faz e para quem é feita” (AMORIM, 2003, p. 99). A autora também lembra que nessas produções literárias, além da questão comunicacional, “[e]stão em jogo valores estético, pedagógico, lingüístico, sociológico, histórico, psicológico e filosófico” (AMORIM, 2003, p. 99). Ora, se o folclore sertanejo deixa transparecer seu cerne, haveremos de concordar com Freire quando ele questiona a veneração de nossas crianças a elementos culturais estrangeiros como Papai Noel. Mantendo a linha de raciocínio, ele completa dizendo que no sertão não há bom velhinho, mas saci, curupira, caboclo-d’água,

capeta e muitos outros (FREIRE, 2003, p. 75). Muitas das tradições do sertão estão sendo suplantadas por elementos estrangeiros. Por esse motivo, Freire nos diz da criação de associações que visam resgatar personagens que estão sendo esquecidos, como o Saci e o Lobisomem (FREIRE, 2003, p. 82).

A respeito de nossas perdas culturais, cada dia mais frequentes, Paulo Freire nos propõe uma excelente reflexão:

[...] existem diversos seres espalhados por aí que às vezes a gente não consegue enxergar. O que os vem espantando de nosso convívio é a luz elétrica. Com a iluminação cada vez mais forte na roça, a sombra foi se afastando. Antigamente, era só abrir uma janela que a gente podia enxergar a escuridão; agora ela está tão longe que não dá nem para perceber o tanto de bicho que mora lá dentro. (FREIRE, 2003, p. 84).

Roniere Menezes compartilha desse posicionamento ao dizer que “[o] imaginário da cidade, os signos e os produtos urbanos interferem nas paisagens do interior do país.” (MENEZES, 2011, p. 57). Ele ainda completa, a partir da leitura das novelas rosianas, que “modernidade e modernização chegam ao sertão trazendo máquinas, novelas do rádio, remédios, implementos agrícolas.” (MENEZES, 2011, p. 60). Estamos apagando das nossas mentes os personagens que trouxeram aventura para nossa infância. O fator que mais contribui para isso é a tecnologia, representada, em especial, pela luz elétrica, que iluminou os espaços e afastou os personagens lendários, habitantes do escuro de nossa imaginação. É por isso que se tornam grandiosos projetos pequenos que buscam revalorizar as figuras folclóricas. Muitas vezes, os próprios sertanejos não tinham consciência da grandiosidade da sua cultura e o êxodo rural, principalmente por parte dos mais jovens, comprometia o futuro do sertão. Fazemos nossas as palavras de Freire: “até gosto de Papai Noel e coelho da páscoa, mas tem um tanto de ser rondando em volta da gente, nascido e criado em nosso quintal, que a gente enxerga cada vez menos.” (FREIRE, 2003, p. 75-76).

Freire diz da dificuldade que tinha, no sertão, de convencer o sertanejo da riqueza cultural que possuía. Todavia, ele menciona um fato que teve grande repercussão e êxito persuasivo quanto a este fator. Vejamos:

Quando a TV Globo, porém, transmitiu a minissérie *Grande sertão: veredas*, com um elenco que juntava Toni Ramos, Bruna Lombardi e Tarcísio Meira, entre outros, os urucuianos se surpreenderam. Perguntavam para a gente: “Mas esse Urucuia que eles falam tanto na televisão é aqui mesmo?”, “E essas músicas de viola, são todas tão parecidas com as que fazemos”. Respondíamos que sim, que a

televisão precisava deles, de sua história, de mostrar a sua vida. (FREIRE, 2003, p. 91).

Notamos, pois, que o homem do sertão é descrente do seu valor, mas é também influenciado pelos meios de comunicação. Talvez essa desvalorização tenha surgido com as ilusões tecnológicas que apresentam as telenovelas: cidades lindas, organizadas, pessoas felizes, a inexistência de problemas sociais, entre outros pontos positivos. Tudo isso pode ter influenciado o sertanejo a pensar que seu lugar era inferior aos grandes centros carregados de progresso e desenvolvimento industrial. Não obstante, o sertanejo sentiu-se honrado, orgulhoso e importante ao ver seu mundo representado nas telinhas. Fica clara a eficácia desse método para que o homem do sertão passe a amar seu lugar.

Dentre as muitas marcas culturais do sertão, presentes no romance de Rosa, podemos apontar o aboio, o dialeto cantante, alguns alimentos típicos (queijo, rapadura, carne-de-sol), a religiosidade, os causos, a vida dos jagunços, entre muitos outros. Vejamos algumas das passagens que representam esses quesitos: “A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura.” “[S]omente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores”, “O judas algum? – na faca! Tinha de ser nosso costume.” (ROSA, 2006, *pari passim*). Todos esses quesitos revelam a preocupação do autor em reproduzir o sertão para o mundo. Os muitos conceitos ao sertão atribuídos no romance procuram encontrar uma maneira de permitir ao outro enxergar ou ao menos sentir o que ele enxergava e sentia sobre seu mundo. “Sertão: é dentro da gente.” (ROSA, 2006, p. 309).

Paulo Freire destaca entre os elementos culturais sertanejos a Folia de Reis que, apesar de ser importada, criou uma tradição no sertão do Brasil. Se “[q]ualquer festa popular carrega dentro de si um imenso potencial de histórias de nossa literatura oral” (FREIRE, 2003, p. 81), é pertinente que pensemos essas festividades como meio de aproximação de nosso objeto de estudo, haja vista que o entendemos como uma espécie de literatura oral, conforme discutiremos no próximo capítulo. Freire chega a dizer que as folias equivalem ao Papai Noel do sertão (FREIRE, 2003, p. 75). A folia de Reis é uma festividade que acontece entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro, quando os foliões realizam uma peregrinação, rememorando a caminhada dos reis magos até a manjedoura do menino Jesus. Eles vão visitando as casas onde cantam e dançam para celebrar a vinda do pequeno Deus. De acordo com Freire, as folias são importantes porque geram causos e músicas que são acrescentados à cultura e à tradição sertanejas. Ele também menciona que, junto dos foliões, vão também os chamados “come-queijo”, que são pessoas que acompanham a folia para ouvir e comer os quitutes

oferecidos pelos donos da casa (FREIRE, 2003, p. 76). Freire relata mais detalhes, lembrando o alferes, carregador da bandeira na folia. Sua função é levar a bandeira de um modo especial. Existe uma postura, variados cumprimentos, floreios, volteios e um ritual para passar a bandeira aos donos da casa; tudo de responsabilidade do alferes. Os donos da casa, em agradecimento, pregam na bandeira algum agrado para contribuir com a festa de Santos Reis (FREIRE, 2003, p. 80).

O carro-chefe da folia de Reis são os instrumentos rabeca e viola, que proporcionam nesses eventos a alegria de um pagode, a brincadeira do lundu e o desafio do ponteados (variados ritmos violeiros). Paulo Freire nos revela que a viola chegou ao Brasil com os colonos e foi se difundindo pelo interior do país. Com o decorrer do tempo, foi ganhando novos ritmos, temas, afinações e lendas, como o pacto com o diabo (FREIRE, 2003, p. 74). O instrumento ganhou tanto espaço no interior, que Freire chega a dizer que “a vida do sertanejo escorre melodiosa pelo bojo da viola” (FREIRE, 2003, p. 79), ou seja, a viola é presença constante na vida do homem do sertão. Chamamos a atenção para o mito do pacto entre bons violeiros e o Capiroto. De acordo com Daniel Brazil (2010), a mística do pacto com o diabo é uma das nossas culturas importadas; veio da idade média europeia. Segundo o autor, as pessoas diziam que aqueles que tocavam com surpreendente mestria só o faziam porque eram possuídos por um espírito ruim. As fofocas se espalhavam e surgia o comentário de que o músico tratara um pacto com o tihoso (BRAZIL, 2010, s. p.). Brazil também lembra que era comum os tocadores oferecerem sua música de casa em casa a troco de um banquete, tal qual acontece nas folias de Reis (BRAZIL, 2010, s. p.). Ele ainda atenta para o fato de que esse mito sempre surge em torno de um instrumento de cordas; na Europa, por exemplo, o pacto era realizado por violinistas. No Brasil, as lendas relatam que os melhores violeiros são pactuados e, para amenizar a maldição, viram devotos de santos e prendem em suas violas fitas coloridas, donde cada cor tem um significado e função protetora (BRAZIL, 2010). Alguns mitos relatam violas que tocam sozinhas, além das maneiras mais fáceis de se tratar pacto e aprender a tocar.

No álbum *Rio Abaixo: viola brasileira*, de autoria de Paulo Freire, a cantiga “Receita de Pacto” reproduz um dos inúmeros casos de como firmar o pacto e sair tocando. Na cantiga-causo, indica-se aos aspirantes a violeiro procurarem uma igreja antiga na qual algum bom violeiro tenha tocado, o que é muito comum nas cidades do interior. O pactuário deve ir tarde da noite a esse templo e colocar sua mão por um buraco na parede, gritando o nome do violeiro. Nesse momento, sua mão será apertada por uma mão peluda de unhas grandes, que está do lado interior da igreja. A mão sobrenatural perfurará a mão do violeiro e quebrará

todos os seus ossos. É quando a mão deve ser puxada com total força. A viola, que deve estar presente em uma moita, ao lado da capela, começará a respirar e será possível ver seu bojo subindo e descendo. Passará um cão negro que tentará pegar o violeiro, que, por sua vez, deverá fugir com sua viola. Ainda com a mão quebrada, já será possível tocar como um grande mestre (FREIRE, 1995, faixa 19).

A questão da existência de pacto com o Diabo permeia todo *Grande sertão: veredas*. “Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto?” (ROSA, 2006, p. 24). “E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo – posso? – então não desmancha nas rãs tudo que em antes se passou? Digo ao senhor: remorso?” (ROSA, 2006, p. 312). Apresentamos o fato de que a constante Deus e Diabo e o vender a alma eram questões que sempre chamavam a atenção de Guimarães Rosa. Em *Ao som da viola*, de Gustavo Barroso, encontramos grifadas por Guimarães Rosa cenas em que o demônio requer almas humanas. Vejamos:

Só quero mesmo tua alma  
 Para ao inferno levar!  
 – Sai-te daqui, ó cão sujo,  
 Cão mofino e arrenegado,  
 Que minha alma é só de Deus,  
 Meu corpo do *mar sagrado!*(BARROSO, 1949, p. 53, grifos a lápis de  
 Guimarães Rosa).

É interessante notar que os grifos consistem nos nomes dados ao demônio e, em oposição, grifa-se a palavra sagrado, remontando à dualidade que perseguira o protagonista de *Grande Sertão: veredas*. Esses mesmos nomes serão lembrados no romance, conforme veremos adiante. Destacamos que o livro do qual retiramos a citação acima, além de ser bastante pertinente ao nosso trabalho, pela sua temática (trabalha com canções populares de viola), é também uma espécie de documento que nos possibilita observar alguns dos interesses de Rosa.

Outra questão que explicitamos é o fato de usarmos “D” maiúsculo para a palavra Diabo. Assim, o utilizamos para estar de acordo com o romance, pois Rosa teve a coragem de grafar esse nome em caixa alta com o intuito de atribuir ao tihoso os poderes também atribuídos a Deus. “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2006, p. 421). No livro, os dois seres se encontram no mesmo patamar; “lutam” de igual para igual. Mal começa o romance e Rosa já introduz cenas em que o demônio toma proporção de protagonista:

Rincha-Mãe, Sangue-d'Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (ROSA, 2006, p.10).

Destacamos, primeiramente nessa citação, o jogo das palavras “de si de”, em alusão ao verbo decidir, o que insinua ritmo, musicalidade e sentidos mais profundos para o texto. Observamos que a referida passagem expõe alguns dos nomes atribuídos ao demônio, entretanto um nos chama atenção: Hermógenes.

Esse personagem é apresentado como homem corajoso, fiel e companheiro; entretanto, Riobaldo desconfiava e não acreditava na boa fé do colega. No decorrer da narrativa, Hermógenes vai ganhando feições de demônio e deixando transparecer sua verdadeira personalidade: “Podia, devia de mandar embora aquele monstro do Hermógenes.” (ROSA, 2006, p. 179). O adjetivo monstro se conecta ao substantivo Hermógenes e nos mostra a personagem de modo negativo, pois como sabemos, o monstro é uma figura maligna que destrói ou amedronta os homens. Nesse sentido, o narrador completa: “O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros.” (ROSA, 2006, p. 181). Novamente o antagonista tem sua imagem aproximada à de um monstro que, por sua vez, assemelha-se ao demônio. Esse gênio toma maior proporção com o desvelar da estória.

Além do nome Hermógenes, apresentado como apelido do Diabo, chamou-nos atenção a palavra cavalo, também empregada no trecho citado. O cavalo é um animal constantemente relacionado ao Diabo, isso devido aos vários mitos e culturas envolvendo os dois seres como, por exemplo, o Tikbalang, ser mítico do folclore filipino, que é um demônio meio homem e meio cavalo (DURDEN, versão on-line) ou mesmo a Besta Fera, que é um personagem do folclore brasileiro semelhante ao centauro, também com a forma meio homem e meio cavalo. Atentemos para o nome desse ser mítico: Besta Fera; quando Besta é também um dos apelidos atribuídos ao demônio. Em algumas culturas religiosas, como Macumba e Candomblé, os fiéis que são possuídos passam a ser chamados de cavalos enquanto os maus espíritos habitarem seus corpos. Isso porque os possuídos são explorados, usados e guiados por esses demônios, tal qual cavalos. O cavalo tem relevância no contexto do romance e está associado à imagem do Hermógenes: “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor..? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande.” (ROSA, 2006, p. 207). A imagem física torna-se psicológica quando colocamos o Hermógenes como homem ruim (diabo, cavalo ou cachorro/cão) e traidor (traição, jiboia). Em outra passagem, há uma ambiguidade que produz humor: “Sem mais delongas nenhuma, saí,

caminhando ao lado do cavalo do Hermógenes (...)” (ROSA, 2006, p.119). A expressão “cavalo do Hermógenes” faz parecer que Hermógenes é um cavalo, reiterando seu caráter diabólico.

Voltando para as análises rítmicas do romance, se representássemos a citação acima, com os nomes do Tinhoso, no modelo apresentado por Candé (2001), poderíamos considerar cada nome como um sistema pré-definido. O nome Rincha-Mãe, por exemplo, seria representado por ∪ ∪ — onde o primeiro ∪ corresponde à sílaba “Rin” o segundo ∪ à sílaba “cha” e — corresponde à palavra mãe, o que quer dizer curto, curto, longo. Teríamos:

Rin – cha – Mãe

∪ ∪ —

Este desenho (∪ ∪ —) é chamado Anapesto e significa “enérgico, dinâmico, mas calmo.” (FONTES, 2001, p. 94). Nessa perspectiva, podemos pensar a entonação (dinâmica e enérgica) de Riobaldo ao mencionar esses nomes em sua narrativa, considerando o fato de ele não estar vivenciando aquilo; de ser apenas um relato, por isso o caráter “calmo”. Da mesma maneira, outros trechos podem ser analisados ritmicamente.

Escolhemos outra passagem que nos instiga a refletir a influência do demônio no sertão, trilhando possibilidades para discutirmos sobre o possível pacto entre Riobaldo e o demo, tal qual possíveis pactos entre violeiros e o capioto, o que nos permite conhecer melhor a cultura sertaneja e desvelar a música de viola que se toca em *Grande Sertão: veredas*. Desse modo, apresentamos uma segunda passagem, que aprofunda os nomes resguardados ao capeta:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? (ROSA, 2006, p.39).

Na citação acima, três nomes se tornam especiais quando contrapostos aos grifos de Guimarães Rosa em *Ao som da viola*: Arrenegado, Cão e Sujo. Esses três nomes apareceram no livro de Barroso e despertaram o interesse de Rosa, justificando a escolha deles para a composição de seu romance. Na citação, parece que os nomes são lançados de forma aleatória, sem seguir ordem alfabética ou qualquer critério de organização, mas há aí uma

intencionalidade de Rosa, o que elucida ainda mais o ritmo. Essa organização nos leva a pensar que o narrador não pensou para falar; ele disse desordenadamente quase que “cuspiendo” esses nomes. Nas duas citações em questão, as titulações do demônio são apresentadas em grande fôlego: as vírgulas indicam uma pausa quase imperceptível. Os nomes são ditos consecutivamente com maior grau de velocidade. Esse é o ritmo exigido pela leitura. Há que se ressaltar que, ao finalizar a lista de nomes, ocorre uma quebra desse ritmo veloz e aparece-nos uma nova pulsação, outra marca ou tempo musical caracterizado por uma velocidade menor, representando a exaustão, o cansaço provocado pela velocidade excessiva na listagem dessas titulações. Essa quebra de ritmo envolve o leitor e não deixa a leitura tornar-se enfadonha. Em ambas as citações, os nomes podem representar compassos de um único tempo (unário), em que cada palavra representa um compasso. A sílaba tônica coincide com a cabeça de cada tempo, isto é, com a ênfase rítmica. Vejamos:

Rincha-Mãe/ Sangue-d’Outro/ o Muitos-Beiços

1                    1                    1

O Arrenegado/ o Cão/ o Cramulhão/ o Indivíduo.

1            1                    1                    1

Esclarecemos que as demais sílabas formam os contratempos, ou seja, as subdivisões da pulsação. Se esses trechos fossem transpostos para a música, onde cada sílaba correspondesse 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 a 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...” (ROSA, 2006, p. 421). Assim, mais uma vez demonstramos que o ritmo agrega sentidos ao texto e que a musicalidade não existe apenas para deixar o trabalho mais sedutor. Essa citação poderia, ainda, ser analisada pelo viés do antigo modelo rítmico grego (pé métrico), mas creio que nosso ponto de vista já foi bem explorado.

Aprofundando nossa análise, propomos uma leitura a partir do circunflexo de Russell 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). Gerling, Santos e Dominici demonstraram por meio desse circunflexo que as

músicas provocam, genericamente, sentimentos aproximados, semelhantes, nas pessoas. O centro do circunplexo é nulo porque representa a ausência de sentimentos. Vejamos:



FIG. 1: Modelo circunplexo de Russell.  
 FONTE: GERLING; SANTOS; DOMINICI, 2009, p. 55.

Adaptando as citações em análise ao circunplexo, teremos atividade alta em decorrência da velocidade determinada para esses trechos, pois, como vimos, quanto menor a fração ou menor o tempo de duração da nota, maior a velocidade. Seria equivocado, além de clichê, dizermos que o polo mais apropriado é o negativo: essa valência é determinada por outros paradigmas musicais, como harmonia e melodia. O relevante é que, independente da valência, o simples fato de ter maior atividade nos encaminha para sentimentos eufóricos como tensão, estímulo, surpresa e fúria. Se bem observarmos, descobrimos que há uma linha muito tênue entre os dois polos e ambos nos permitem a excitação do demônio.

Ao propor as análises desses trechos, cujo protagonista é o Tinhoso, 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. De todo modo, essa dúvida vai se desfazendo a partir de pistas que vão sendo escondidas pelo narrador. Na segunda citação que foi analisada, o narrador menciona que o demônio não existe, mas ainda deixa uma dúvida, pensando, possivelmente, de onde viriam todas as maldades do mundo. Sua certeza tinha um alibi a favor do cão. Porém, ao fim do livro, Riobaldo conclui: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano.” (ROSA, 2001, p. 608). As reticências, que representam uma

breve hesitação do narrador, são interrompidas pela resposta que finaliza suas dúvidas: o diabo é o homem; ao homem é que se atribui a autoria das maldades que são realizadas.

Para esclarecermos nosso ponto de vista, observemos com cuidado a citação: “O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. (...) E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido...” (ROSA, 2006, p. 594). O substantivo rua é acompanhado pelo adjetivo inferno, posto que inferno é a casa do Diabo. Também o verbo “vendo” tanto pode ser uma flexão do verbo ver quanto uma flexão do verbo vender, nos encaminhando outra vez à dúvida: Riobaldo vendera sua alma ao diabo? A dúvida que perpassa a leitura, também perpassa a canção que extraímos do romance. Em nosso terceiro capítulo, aprofundaremos essa discussão.

Nestas primeiras páginas de trabalho, discutimos a relação música-literatura desde tempos antigos aos dias atuais, explicitamos alguns breves conceitos sobre música, demarcamos propriedades e características musicais presentes em *Grande sertão: veredas* e apresentamos alguns pontos culturais que ampliaram nossas perspectivas para a recepção do romance. Na sequência, introduziremos alguns conceitos e base teórica para, enfim, sugerirmos algumas cantigas retiradas de nossas leituras: buscaremos extrair do romance estrofes e refrãos que compõem músicas, seguindo o ritmo da leitura e buscando, minuciosamente, as pistas deixadas que demarcam essas canções.

## **CAPÍTULO 2**

### **DIADORIM E DIABO: uma encruzilhada semiótica**

A musitura exige ouvidos sensíveis à percepção da melodia produzida a partir dos sons das palavras. Transpor a literatura para a música é um processo que requer criatividade e sensibilidade, devido ao fato de a música demandar cuidados para que atinja seus ouvintes. Assim, se alguém compõe para um público roqueiro, seria ineficiente fazer uma canção no estilo sertanejo. O bom compositor escolhe os elementos que provocarão, pela música, sentimentos previamente imaginados por ele. Em nosso trabalho, sugerimos letras e melodias que transmitam as sensações provocadas pela leitura de *Grande Sertão: veredas*. Nesse sentido, a semiótica contribuirá com nosso processo criativo, uma vez que ela nos fornecerá a base teórica necessária à tradução de um código para outro, isto é, a tradução da literatura para a música.

## **2.1 Sons e sentidos: o signo em foco**

A Semiótica é a ciência dos signos, também chamada de ciência das linguagens. Cada tipo de linguagem ou forma de expressão possui um sistema próprio de códigos e mecanismos que permitem o acontecimento da comunicação. Assim, a fala, a literatura, a música, a pintura, o cinema, o teatro, a mímica, entre outros, são meios de comunicação com especificidades particulares. Alterando o código, acabamos conseqüentemente alterando um pouco da mensagem. Não obstante, é importante notar que essa alteração não representa uma ruptura ou violação da mensagem; pelo contrário, é uma forma de expandir suas possibilidades significativas. Transformar uma peça teatral em filme, por exemplo, necessita de muitas alterações: duração, cenário, luz... todos esses fatores que parecem comuns às duas linguagens são, na verdade, diferenciados. Um cenário teatral não possui tantas possibilidades de alteração quanto um cenário cinematográfico. Também a luz que funciona no teatro pode não funcionar para o cinema, considerando o posicionamento das câmeras, a diferença de cenário, etc. Cinema e televisão custam muito mais caro para serem produzidos, de modo que muitas cenas apresentadas no teatro poderiam ser cortadas em função do orçamento ou ainda acrescentadas em função do modo como se conta determinada história. Enfim, a tradução entre signos distintos, por mais parecidos que eles sejam, necessita de adequações que fazem com que a mensagem seja transmitida. Nessa perspectiva, é necessária uma reflexão acerca da semiótica, tendo em vista que ela é nossa abordagem teórica para compreender as traduções que fizemos do romance para a música.

Primeiro ponto a ser notado é que semiótica e semiologia são constantemente confundidas. Essa possível confusão pode vir do fato de, inicialmente, esses termos serem sinônimos, com uma tênue variação: a semiologia tinha tendência linguística e literária, enquanto a semiótica tinha tendência matemática e filosófica. Todavia, ambas tinham o mesmo objetivo e a funcionalidade de cientificar os signos a partir de cada sistema de linguagem específico. Com o passar do tempo essas ciências se modificaram. A semiologia passou a representar somente a linguagem verbal, enquanto a semiótica passou a representar todas as formas de linguagem, incluindo fenômenos culturais e linguísticos. Nessa medida, a semiologia tornou-se parte da semiótica. Já que nosso trabalho envolve obra literária e música, utilizaremos a semiótica, afinal os sistemas de signos são diferentes; logo, trata-se de um processo intersemiótico.

Buscando compreender a semiótica, Lúcia Santaella nos propõe refletir sobre a relação entre imagem e palavra, ou seja, o que há de imagem na palavra e o que há de palavra na imagem. Por exemplo, qual a relação entre a palavra guerra e sua representação? Pensando em *Grande sertão: veredas*, guerra é um signo forte, que está conectado à morte. É válido lembrar que o signo é a conexão entre significante (som) e significado (sentido). A guerra é desencadeada por causa da morte de Joca Ramiro, representando nesse contexto vingança; e termina com a morte de Diadorim, representando as consequências advindas desse signo em sua significação mais literal: “Luta armada entre nações ou partidos; conflito.” (FERREIRA, 2001, p. 357). Tomemos outro exemplo: o amor para Otacília era romance, sonho, afeto... já para Riobaldo, sofrimento, medo, segredo. Fácil notar que um mesmo signo possuiu distintos significados, conforme o contexto.

A esse respeito, Suzi Sperber nos diz que “(...) a memória que temos do significado de um signo pode ser eludida por causa de propostas de significados diferentes para o mesmo, de modo a preencher-se ou não esta suspensão de sentido.” (SPERBER, 1982, p. 7). Assim, reiteramos a ideia de que os significados variam segundo a situação em que são apresentados. Não devemos esquecer a relação que cada um desses sentidos mantêm com o som produzido pela palavra, isto é, considerar o que há de palavra nas imagens. Como já mostramos no primeiro capítulo, Rosa prezava a ligação entre o som das palavras e seus significados, por isso considerar esse elo torna-se fundamental em nossa pesquisa.

Ferdinand de Saussure, fundador da semiologia latina, chamou a imagem acústica e visual de significante e a imagem mental de significado. Nesses moldes, podemos refletir não apenas sobre imagem e palavra, mas também sobre significante e significado. Sob essa perspectiva, João Adolfo Hansen conclui que “(...) o sentido é efeito produzido na correlação

de duas séries heterogêneas – significante/ significado – assimétricas e correlatas simultaneamente.” (HANSEN, 2000, p. 84). Isso quer dizer que o signo/sentido é gerado pela ligação entre a palavra propriamente dita e seu significado. Santaella complementa nossas observações, apontando que palavra e imagem são “meios transparentes através dos quais a realidade se apresenta à compreensão” (SANTAELLA, 1992, p. 37).

Com base nos parâmetros de Saussure, Lúcia Santaella, N’A *teoria geral dos signos*: como as linguagens significam as coisas, discute como a relação significante/significado determina o signo. A autora atenta para o cuidado com a simplificação do que seja signo, a fim de não reduzir ou limitar tudo o que venha a constituir o signo, visto que tal limitação pode vir a prejudicar seu rigor teórico. A exemplo das visões simplistas, a autora cita Charles S. Peirce, definindo signo como algo representando alguma coisa para alguém. Para que o exemplo seja válido, há de se ressaltar que o alguém (sujeito) não precisa ser palpável, existente ou humano. Pode-se tomar como sujeito um ser futuro, por exemplo. Outro equívoco seria tomar a palavra coisa apenas como algo existente, afinal ela pode ser de natureza ficcional, imaginária ou mítica. A partir de então, fica claro que se deve buscar não apenas a definição de signo, mas a relação entre signo, objeto e interpretante, ou seja, o vínculo que se estabelece entre a palavra, seu sentido, e o intérprete, formando um processo ordenado. Sperber explica que os signos geram o sintagma. Vejamos: “O sintagma constitui uma unidade mínima de sentido estruturado. Portanto, uma estrutura mínima de sentido. O sintagma forma microunidades: os signos. Os signos se articulam, ou segmentam, integram-se ou se desarticulam mediante palavras-instrumento, bem como mediante a coerência ou incoerência entre os elementos componentes de cada sintagma.” (SPERBER, 1982, p. 5-6). Assim, o que apresentamos é o fato de os signos serem os responsáveis pela composição do sintagma, o que amplia sua função e importância linguística.

É válido mostrar que signo, objeto e interpretante são de natureza sígnica, desempenhando papéis diferentes em uma tríade. Aí está a relevância de se falar em relação, haja vista que cada componente tem sua devida importância para a tríade. A ênfase a cada correlato da tríade determina o tipo de relação. Se enfatizado o signo, a relação é de significação ou representação; se o objeto é enfatizado, a relação passa a ser de objetivação; e, por fim, se o interpretante é enfatizado, temos uma relação de interpretação.

Há, porém, uma ressalva:

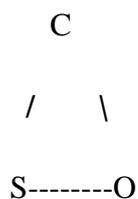
(...) o signo perde o seu caráter de significante perfeito (isto é, genuíno) se a série de interpretantes sucessivos vier a ter fim, implica o fato de que

nenhum interpretante de nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo. Faz parte da própria forma lógica de geração do signo que ela seja a forma de um processo ininterrupto, sem limites finitos. (SANTAELLA, 2008, p. 18).

Isso quer dizer que as interpretações atuais devem ser re-interpretadas e gerar novas interpretações, seguindo sucessivamente esses moldes. Se os estudos, pesquisas e re-interpretações forem interrompidos, o signo perderá seu caráter de significante perfeito. A esse respeito, Santaella conclui: “Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer.” (SANTAELLA, 2008, p. 19). Abrimos aqui um parêntese, pois essa citação complementa a justificativa de nossa pesquisa na medida em que buscamos re-significar alguns signos presentes em *Grande Sertão: veredas*, auxiliando seus processos de significantes perfeitos.

Santaella aponta vários processos interativos entre a palavra e a imagem, uma vez que, segundo a autora, existem cinco classificações para as imagens. A primeira seria a imagem gráfica, ligada à história da arte e exemplificada por estátuas, figuras e *designs*. A segunda seria a imagem ótica, que se relaciona à física e tem como exemplo o espelho. A terceira classificação seria a da imagem perceptiva, que envolve os sentidos, como ocorre com a música. A quarta seria a imagem mental, embasada na psicologia e na epistemologia, exemplificada por memórias, sonhos e ideias. A última classificação seria a verbal, produzida a partir das metáforas e descrições. O que diferencia os tipos de imagem são os canais de veiculação. Como trabalharemos com canais diferentes, as imagens também serão diferentes.

Semiótica origina-se do termo grego ‘*semeion*’, que denota signo. Hildo Honório Couto, em *Uma introdução à semiótica*, descreve-a como uma “(...) ciência geral dos signos ou, melhormente, a ciência dos sistemas de signos.” (COUTO, 1983, p. 15). Iniciemos, pois, analisando o que podemos entender por ciência. Couto aceita ciência como correspondente ao conhecimento sistematizado que, por sua vez, seria o oposto de conhecimento intuitivo. Assim, ele apresenta o seguinte triângulo, onde “C” representa a ciência ou conhecimento, “S” o sujeito intérprete e “O” o objeto cognoscível ou objeto do conhecimento.



Nota-se, pelo esquema, que o conhecimento é que conecta o sujeito ao objeto cognoscível. Assim, temos um fato relevante para tratar a semiótica como ciência, que é

apresentado pelo próprio Couto: “a semiótica é, como uma ciência, parte da ciência em geral; por outro lado, a ciência como linguagem, é objeto da semiótica” (COUTO, 1983, p. 18).

Conforme já fora citado, pretendemos aproximar aqui música e literatura, tendo por base *Grande sertão: veredas*. Daí utilizarmos a semiótica como aporte teórico a fim de, através da literatura e da música, estabelecer relações interpretativas e sonoras entre o texto que escolhemos e a música que o romance nos sugere. Isso só é possível porque João Guimarães Rosa “falava com a sua fortíssima sinceridade lingüística em conferir à palavra a potência mítica da nomeação de um discurso que exprimiria a verdadeira relação entre coisas (...)” (HANSEN, 2000, p. 24). É ligando os sons das palavras (ou não) aos seus respectivos sentidos que Guimarães compõe seu poema-cantiga.

Em nosso próximo capítulo, trabalharemos com a tradução intersemiótica da literatura para a música. Baseados em nossa leitura de *Grande sertão: veredas*, realizaremos algumas transposições, delegando para a literatura uma música submersa que buscamos fazer emergir por meio do processo de tradução intersemiótica. Essa ligação entre música e o mencionado romance é bastante notável. Cleonice Paes Barreto Mourão afirma que *GS: V* é uma prosa poética de alto grau e associa o romance a uma ode (MOURÃO, 2000, p. 158). Historicamente pensando, a ode tem caráter lírico, o que sugere uma relação com a música na medida em que toda produção literária antecedente ao humanismo, como ode, por exemplo, era, simultaneamente, musical. Aproximando nossos sistemas semióticos em estudo (música e literatura), citamos Edna Maria F. S. Nascimento, que reproduz uma fala de Guimarães Rosa: “Comentando sobre o seu trabalho com a linguagem, em carta de 17 de junho de 1963, a Meyer-Clason, seu tradutor para o idioma alemão, Guimarães Rosa ressalta a dificuldade dos tradutores em notar a musicalidade das formas do seu texto.” (NASCIMENTO, 2010, p. 441). Como é notório, Guimarães confere à sua produção características musicais. Vejamos outra citação do próprio Rosa, transcrita abaixo:

Não viram: 1) que aquela notação, ali, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o ‘ritmo emocional’ do monólogo; 2) que esta brusca mudança guarda analogia com as ‘pontuações’ da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS [...] obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos).” (ROSA. Carta a Meyer-Clason em 17 de junho de 1963, *apud* NASCIMENTO, 2010, p. 441).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> NASCIMENTO, Edna Maria F. S. *O Avesso da Linguagem em Grande Sertão: Veredas*. In: FANTINI, Marli. Machado e Rosa – Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

No excerto temos, além de uma confissão do autor acerca da relação e aproximação entre a música e seu texto, a comprovação da ideia proposta por Mourão de que *GS: V* é uma prosa poética. É importante notarmos também a expressão “música moderna”, que representa não uma música atual ou da moda, mas a música produzida no período do modernismo. A característica mais marcante desse movimento foi a experimentação. Sons do cotidiano e sons eletrônicos eram introduzidos nas cantigas; instrumentos artificiais surgiram, permitindo novas possibilidades para as composições; houve uma explosão de ritmos como o choro, o samba e o maxixe. Heitor Villa-Lobos, compositor de maior repercussão do modernismo brasileiro, introduziu em suas cantigas temas folclóricos regionais adaptados. Analogamente à produção musical modernista, Rosa inseriu em seu romance-poema ou romance-cantiga nuances da tradição popular, como o canto “Olererê baiana”.

Nessa cantiga folclórica há relevantes significações para o enredo. Segundo Gabriela Reinaldo, “[n]a obra de Rosa, as cantigas, em geral, aludem ao movimento de idas e vindas” (REINALDO, 2005, p. 72). “Olererê baiana” não fica alheia a esse quesito, mas ao contrário, transmite essa ideia de modo bastante claro. Vejamos:

*Olerereêebai-  
ana...  
Eu ia e  
não vou mais:  
Eu fa-  
ço que vou lá dentro, oh baiana,  
e volto  
do meio  
p'ra trás...  
(ROSA, 2006, p. 177).*

Alguns estudiosos associam o movimento sugerido na cantiga ao ato sexual, considerando as idas e vindas como o processo de penetração na baiana. O complemento da palavra baiana no segundo verso gera o nome Ana, reiterando a presença da mulher nessa cantiga. A estrutura estética dessa letra contribui para a construção de sentidos na medida em que as palavras são “quebradas”, como se houvesse uma ruptura ou uma volta, um retorno. Notamos que o verso mais longo é aquele em que se vai “lá dentro”, se vai mais distante, permitindo à forma do texto simbolizar o caminho ou espaço percorrido. Para além desses sentidos,

“Olerê[sic] baiana”, 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. Quando Riobaldo duvida de sua vocação para a jagunçagem, canta-a. (REINALDO, 2005, p. 113).

O ponto central é que “Olererê baiana”, enquanto música folclórica popular, representa a inserção de traços da cultura popular no romance, tal qual ocorriam nas composições musicais modernistas. “Os brasileirismos transcodificados por Guimarães Rosa referem-se, em geral, à denominação de usos, costumes, armas e acidentes geográficos, que caracterizam o sertão.” (NASCIMENTO, 2010, p. 443). A exposição de Nascimento corrobora nossa ideia de que *Grande sertão: veredas* carrega em si a cultura do Brasil, ou de parte dele.

O questionamento que propomos é: como retirar uma canção de um romance? De que maneira poderemos compor nossas linhas melódicas, partindo apenas de uma leitura? Mourão nos responde: “Muito além da intriga, e das indagações existenciais, o que determina esse romance inclassificável é sua linguagem intransitiva, o seu raro léxico” (MOURÃO, 2000, p. 158). É esse léxico raro e sonoro que permite e até exige essa tradução intersemiótica da literatura para a música. “O trabalho de elaboração textual está presente ao longo de toda a obra rosiana, imprimindo-lhe características próprias.” (NASCIMENTO, 2010, p. 441). Tal elaboração harmoniza a melodia do poema. Os signos singulares presentes em *Grande sertão: veredas*, com seus significantes diferenciados e vastos significados, produzem um encanto no leitor-ouvinte, tal qual uma orquestra encanta o maestro. Roniere Menezes acrescenta que “[a] invenção de novas perspectivas no trato com a linguagem pressupõe maneiras oralizadas de ler o código escrito (...)” (MENEZES, 2011, p. 63), o que representa uma leitura mais sonora e, por conseguinte, mais musical.

Nas letras das músicas que compusemos cuidadosamente através de nossa leitura, muitos temas surgem como notas fundamentais de uma linha melódica ansiosa por se tecer. São os casos do amor entre Riobaldo e Diadorim, da amizade, do Diabo, da constante travessia, do ser e não ser de tudo... questões que circundam e permeiam o romance. Essas temáticas ora se entrecruzam, ora aparecem isoladas, mas estão sempre percorrendo o livro e, por isso, surgem como temas das músicas que extraímos ou, ainda, se pensarmos no romance como uma grande cantiga, cada uma dessas questões sugeriria um movimento. Para aprofundar nosso estudo, trabalharemos, na sequência, com alguns dos temas mencionados, buscando auxiliar a compreensão das letras das músicas que veremos adiante.

## 2.2 Riobaldo e Diadorim: amor de amizade dada?

O amor entre Riobaldo e Diadorim é palco para muitos trabalhos. A dúvida sobre um amor homoafetivo aparece, ainda que de modo discreto, em quase toda pesquisa que envolve *Grande sertão: veredas*. Nessa medida, nosso trabalho não estaria isento de tal observação, de maneira que esse amor surge como importante (sub) tema em uma de nossas cantigas. Assim, é válido notarmos alguns pontos sobre essa relação.

Vejamos as palavras de Bernardo Andrade Maçarolla: “(...) [a]mor, algo, por natureza, indefinível.” (MARÇOLLA, 2000, p. 104). Agora, observemos a fala de Deise A. Assumpção: “[o] amor é o tema mais universal em todas as culturas e tempos, a força propulsora da criação, força dialética de expansão e coesão.” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 173). É notória a contradição entre a fala dos estudiosos. O amor é indefinível, mas é conceituado como uma força. O amor é indefinível, mas é o tema mais frequente em todas as culturas, desde os tempos mais remotos. Esse constante paradoxo é o amor. Maçarolla ainda completa nossa reflexão, mencionando que

[o] Amor, portanto, não se restringiria àquele sentimento especificamente dirigido a uma outra pessoa com fins românticos ou sexuais. Antes e acima de tudo, constituir-se-ia da maneira pela qual nos relacionamos com o mundo, com o outro, conosco, com a Vida. O Amor é aquilo que faz liga. É arte, exigindo técnica e sensibilidade, que ele próprio nos ensina, à medida em que para ele nos abrimos. Amando se aprende. (MARÇOLLA, 2000, p. 105).

Essa arte que exige técnica e sensibilidade – o amor, acontece de modo natural. Mesmo sem querer ou perceber, estamos em constante aprendizagem. Se o amor é natural, e aprendemos a todo momento, amando se aprende. Foi amando que Riobaldo aprendeu a ter coragem e foi amando que Diadorim aprendeu a aceitar as consequências de suas escolhas. “É através do amor por e de Diadorim, força propulsora que tudo justifica, que Riobaldo enceta sua trajetória/degrau rumo à purificação/mundo ideal.” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 176). Assim, fica claro que o amor surge como caminho inegável, travessia inevitável. Conforme Marçolla,

Riobaldo e Diadorim [estão] unidos e separados, como o amor lhes ensinou. Poderíamos pensar na dimensão trágica desse amor e, creio eu, é nessa dimensão que geralmente pensamos. Mas poderíamos também pensar que, mesmo em meio a tanta dor e dúvida, a lição que lhes foi ensinada só o seria

por estes mesmos tortuosos caminhos. A lição do amor maior, incondicional. (MARÇOLLA, 2000, p. 106).

Por meio do amor, Riobaldo e Diadorim aprenderam muitas coisas: aprenderam a ter coragem, aprenderam a aceitar os fatos, aprenderam a lidar com o sofrimento, aprenderam a lutar... mas o aprendizado maior foi amar incondicionalmente. Amar sem condições, independente de cor, classe social ou sexo. Amar acima da razão, acima da lógica, acima dos valores sociais. Riobaldo amou Diadorim; Riobaldo amou Diadorim mesmo este amor “ferindo” sua condição moral de “macho”, conforme os valores sociais vigentes no período da estória. Teria Riobaldo amado o homem Reinaldo? Teria Riobaldo amado Diadorim? O fato é que ele amou, fossem quaisquer as situações. Hansen nos diz da ironia criada por Rosa: “(...) sendo Diadorim mulher, Riobaldo apaixonou-se pelo Reinaldo.” (HANSEN, 2000, p. 133). Guimarães nos mostra que o amor não escolhe sexo ou raça... ele, embora complexo, paradoxalmente, simplesmente acontece.

Costa aponta que “[a] natureza do amor de Riobaldo por Diadorim muda ao longo do relato (...)” (COSTA, 2008, p. 241). Quando Riobaldo conhece Reinaldo, desenvolve um sentimento de admiração por ele. A coragem e o modo de vida daquele menino de olhos verdes encantam o narrador. A partir do segundo encontro, já adultos, a admiração transforma-se em amizade, passa a ser paixão, em alguns momentos torna-se raiva e vira amor. Riobaldo, ainda no início da sua narrativa, lembrando seu primeiro encontro com Diadorim, esclarece o caráter mutante de seus sentimentos: “O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só **uma transformação, pesável**. Muita coisa importante falta nome.” (ROSA, 2006, p. 109, grifos nossos). Riobaldo não sabia o nome de seus sentimentos, mas sabia que algo mudava em seu interior; mudança essa que perduraria longos anos.

“Falar de Amor (...) é falar da sua vertente solidão, silêncio, mistério.” (MARÇOLLA, 2000, p. 104). É frequente a associação do amor a sentimentos como dor, solidão, sofrimento, pois nem sempre o amor se concretiza. Muitas vezes ele não é correspondido ou existe outro fator que impede sua realização. A literatura não ficou alheia a essas questões. Os primeiros registros literários de Portugal, as cantigas trovadorescas, já representavam o amor ideal, inatingível e solitário. Também em outras literaturas, como na inglesa, temos famosos exemplos do amor proibido como o clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*.

Rosa nos trouxe em *Grande sertão* um pouco desse amor-mistério, amor-frustração. Na música que extraímos do romance, esse amor é bem latente. O silêncio representa o

sentimento que permaneceu calado; o mistério, o segredo revelado tardiamente. Abrimos um parêntese para esclarecer que permanecer calado não significa que o amor não foi vivenciado ou sentido. “O princípio do prazer estaria sufocado pelos movimentos civilizatórios, que são opressivos, cabendo ao homem procurar saídas para si mesmo.” (VALLADARES, 2000, p. 541). Assim, Riobaldo não podia revelar seu amor, pois a “civilização” o oprimia. Sua saída então é sonhar e vivenciar seus sentimentos às escondidas; desejar que Diadorim passasse sob um arco-íris para se tornar mulher e dar fim à sua repressão. Cleusa Rios Pinheiro Passos propõe-nos a seguinte reflexão: “(...) podem-se (*sic*) estabelecer regras para a escolha do objeto amoroso, imposto por dados culturais?” (PASSOS, 2008, p. 66).

Em *Grande Sertão: veredas*, Rosa deixa abertura para discutirmos e repensarmos a homoafetividade. O romance que acontece, supostamente, entre dois homens deixa esse fato bem claro. Ao longo da narrativa, nuances de homossexualidade são, discretamente, abordadas. Por exemplo, tem uma flor que é mencionada com algumas variações de nomenclatura: Casa-comigo, Dorme-comigo... O nome da flor se adequava à resposta que o informante gostaria de dar. “E Diadorim reparou e perguntou também que flor era essa, qual sendo? – perguntou inocente. – ‘Ela se chama é liroliro...’ – Otacília respondeu. (ROSA, 2006, p. 190-191). A resposta dada a Diadorim apresenta um nome composto pela mesma palavra – liro – o que, podemos inferir, simboliza a relação entre iguais.

Assumpção menciona a aparição de três amores em *GS:V*: um amor concreto, representado por Nhorinhá, a prostituta; um amor puro, representado por Otacília, esposa de Riobaldo; e um amor platônico e romântico, aquele idealizado, que não se consuma, representado por Diadorim. (ASSUMPCÃO, 2000, p. 174-175). Essa visão é compartilhada por Nelly Valladares (2000), que vê nessas três figuras femininas a erotização do amor sertanejo. Desses três amores, interessa à nossa pesquisa o romântico e platônico. Das três figuras femininas, a de Diadorim. Mourão chega a afirmar que “(...) podemos considerar o texto de *GS: V* como uma construção do significante Diadorim (...)” (MOURÃO, 2000, p. 158-159), reforçando a amplitude e relevância que tem para a estória.

Diadorim é a palavra-chave de uma das cantigas que retiramos do romance, a qual denominamos “Valsa para Diadorim”. Esse personagem, conforme Mourão, surge

(...) na narração como um princípio de desestabilização, produzindo a multiplicidade e a errância de uma história que poderia ser narrada em poucas páginas. Pura força textual, esse personagem engendra uma retórica que passa ao largo do significado e se pluraliza incansavelmente no significante (MOURÃO, 2000, p. 158-159).

Diadorim é o personagem que gera a estória e todo o mistério que vai desencadeando a narrativa provém de uma perigosa busca por vingança. Vejamos: “(...) o perfil de Diadorim se delinea pela tentativa de concretizar o desejo do pai (...)” (PASSOS, 2008, p. 64) e o desejo de seu pai era que Diadorim nunca tivesse medo; que a coragem a acompanhasse em todo lugar.

Diadorim, Reinaldo, Deodorina... é o mistério, o motivo da desordem na vida de Riobaldo. Isso porque “(...) a dupla figuração do personagem, ao mesmo tempo Reinaldo e Diadorim, cria uma espécie de sombra – *Diadorim é minha neblina* –” (MOURÃO, 2000, p. 159). O fator escondido permeia o romance e confere a característica particular de *Grande Sertão: veredas*: a dúvida, o lugar de entremeio, a travessia (descobertas) constante. Conforme nos aponta João Adolfo Hansen, “(...) Diadorim articula a duplicidade dupla, num campo de trocas (...)” (HANSEN, 2000, p. 140), garantindo a singularidade do livro.

Porém, “[m]orto Reinaldo, Diadorim deixa de ser neblina e sua excessiva claridade cega Riobaldo: cega de dor e de rapsódia.” (MOURÃO, 2000, p. 162). O segredo não é levado para o túmulo; a verdade surge a Riobaldo como um duro golpe da vida. Poderíamos pensar que a dúvida foi finalizada; ao contrário, novas dúvidas surgiram: por que esse segredo não foi revelado antes? Quem era, de fato, o alvo do amor de Riobaldo? Por que motivo Diadorim escondera sua identidade? Quem era verdadeiramente Diadorim? Também nessa citação não poderíamos deixar passar o termo rapsódia, espécie de coletânea de temas musicais, que permite, mais uma vez, a associação entre a música e *GS: V*. Encerramos nossa análise sobre o fim do segredo de Reinaldo com a seguinte assertiva de Mourão: “A nudez de Diadorim é a manifestação cabal da verdade, a morte, pois, da palavra, a dissolução do significante.” (MOURÃO, 2000, p. 162).

Diadorim é a figuração das minorias representadas no romance e essa colocação se confirma na citação de Nelly Valladares:

(...) a figura de Diadorim já antecipa reflexões fortemente ampliadas nas três últimas décadas pela ação política voltada para uma questão social mais complexa, que envolve as diversas minorias tais como o negro, o analfabeto, o homossexual e a mulher. (VALLADARES, 2000, p. 544).

Nícea Helena Nogueira comunga dessa ideia ao apresentar Diadorim como base para reflexões sobre o papel do feminino: “Entre as inúmeras mulheres que povoam as páginas de Rosa, Diadorim é, sem dúvida, aquela que se destaca (...), desafiando as conotações negativas

que o feminino carregou em textos canônicos anteriores.” (NOGUEIRA, 2004, p. 608). Essa personagem feminina travestida de homem comprova a força física e psicológica da mulher, fazendo-nos repensar o sistema patriarcal e apontando para o poder que possuem as classes “menores”. Nogueira completa:

(...) Diadorim é uma personagem universal, pois encarna o rompimento que a mulher travou – e trava, continuamente, na sociedade contemporânea – com o patriarcalismo, para realizar o seu desejo e constituir-se indivíduo singular no grupo social ao qual pertence. (NOGUEIRA, 2004, p. 608).

Assim, concluímos que Diadorim ultrapassou os limites de um personagem-tipo para alertar a sociedade sobre realidades que ainda passavam despercebidas. “Nessa personagem vemos a similitude entre homem e mulher, em que a mulher é trazida para a ordem de essencialização masculina, racional e dominadora, ordem de atuação que contraria a posição assumida pelo patriarcalismo.” (VALLADARES, 2000, p. 543). Valladares também menciona que, na contemporaneidade, masculino e feminino já não são tão delimitados (VALLADARES, 2000). O narrador Riobaldo mantém em todo o romance a imagem masculina de Reinaldo/Diadorim, mas, ao mesmo tempo, preserva características femininas dessa personagem na tentativa de provocar no leitor a confusão por ele experimentada. Há que se ressaltar que, “(...) em determinados momentos, Deodorina aflora sobrepondo-se a Diadorim (...)” (VALLADARES, 2000, p. 543), o que instiga no leitor alguma dúvida em relação ao personagem-mistério. Não obstante, necessitamos refletir: “(...) existem, em nós, fronteiras delimitáveis do masculino e feminino?” (PASSOS, 2008, p. 66). Não apenas Diadorim, mas também Riobaldo, protagonistas literários que mimetizam pessoas reais, permitem aflorar comportamentos variados para seus respectivos gêneros. “A denegação da moça-travestida põe em relevo seus recatados devaneios (...)” (PASSOS, 2008, p. 73) e isso coloca em xeque a delimitação existente para os universos masculino e feminino.

Diadorim: dia (luz), dor (solidão), rim (corpo). Diadorim, Dia, Diabo; Deodorina, Deo, Deus. Reinaldo, Rei. Os múltiplos sentidos dos signos atribuídos ao personagem-mistério se cruzam de alguma maneira. Chama-nos atenção a palavra dor, presente nas três nomenclaturas: em Diadorim e Deodorina a palavra aparece no meio dos nomes, mas em Reinaldo, toma-se a última sílaba casada com a primeira letra numa espécie de círculo que nos permite encontrar “dor”. Ressaltamos que o círculo é um elo sem fim. Não há ponto inicial ou final, por isso representa a continuidade. A aliança que se usa como símbolo do matrimônio na tradição cristã, remonta à ideia do interminável ou “para sempre”. Aqui, esse

círculo formado pelo nome Reinaldo pode representar a *lemniscata*, o infinito de Rosa. Nota-se ainda que o mesmo processo circular, gerando a expressão “dor”, funciona para o nome Riobaldo, ou ainda o entrelaçamento desses nomes no desenho da *lemniscata* sugere a palavra dor no início, meio e fim, alicerçando a significação e presença contínua da dor na vida das personagens. O próprio narrador nos revela a semelhança entre os nomes: “–‘Riobaldo... Reinaldo...’ (...) ‘Dão par, os nomes de nós dois...’” (ROSA, 2006, p. 144). Podemos então inferir que a dor é, no romance, mais que um simples signo. É uma força que liga Diadorim a Riobaldo. Foi por conta da dor, provocada pela perda de Joca Ramiro, que eles se aproximaram; contudo também foi a dor de um amor proibido que os separou. Se a dor foi a cura e o veneno, temos uma reiteração da constante travessia, da ideia de que tudo é e não é, do infinito constante.

Prosseguindo nossas reflexões acerca da palavra dor, é possível pensarmos na possibilidade de que a dor era o destino das personagens, algo inevitável, o fator fundamental para a travessia. A dor os acompanhava não só no nome, mas também na vida. É óbvio que os segredos, as escolhas, o modo de viver eram dolorosos. Quantas possibilidades não foram renunciadas por ambos os personagens a fim de guardarem um segredo (a real identidade ou um sentimento reprimido) e concluir os planos tão calculados? A dor serviu de companhia aos solitários jagunços.

Dos nomes destinados ao nosso personagem-mistério, destacamos Diadorim. “Trata-se, pois, de ver *o quê* e *o quem* do nome – seu objeto de designação, sua significação e essência. Pensa-se a questão do nome, aqui, como função do figural, como espaço cênico das relações de designação/ significação.” (HANSEN, 2000, p. 130). A palavra Diadorim merece destaque por abarcar uma série de revelações e proporcionar transformações tanto nos personagens quanto nas relações travadas por eles. “No nome ‘Diadorim’, múltiplas oposições vão sendo recebidas para serem unificadas na significação secreta que se evidencia no final (...)” (HANSEN, 2000, p. 132). Diadorim é a representação da dualidade, a figuração do “tudo é e não é”. Vejamos:

Dizendo seu nome secreto, verdadeiro, Diadorim indica o duplo, e duplamente, pois o nome verdadeiro é também metáfora dele mesmo como mulher (Diadora – Deodora – Deodorina), num processo de ocultação e indicação em camadas: na verdade que se oculta na revelação, o que seu nome significa para Riobaldo (/homem/) não corresponde àquilo que na aparência está designando (“Homem”): a significação mente e encobre, pelo menos, um outro sentido literal figurado: /mulher/. Às claras, dá-se o oposto, simetricamente, pois aquilo que Riobaldo toma como significação do nome não corresponde ao que está designando no secreto, a significação oculta da

mulher. O nome ‘Diadorim’, assim, não só significa a si, na aparência enganosa, mas também a irrupção do duplo em Riobaldo (...) (HANSEN, 2000, p. 131).

Como já dissemos, Diadorim é a figuração do incerto, do duvidoso e talvez, por isso, do encantador, do “objeto” de desejo.

Mourão menciona que o nome Diadorim é uma espécie de canto da sereia. Um nome-segredo, proibido na presença de outros, que tem lugar para ser utilizado e que seduz. Riobaldo fica perturbado ao pronunciar tal nome (MOURÃO, 2000, p. 161). Vejamos:

– “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. (...)

Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: – “*Diadorim... Diadorim!*” com uma força de afeição. (ROSA, 2006, p.156).

É notório o encanto de Riobaldo ao descobrir esse nome. Ele se compraz em pronunciar a palavra Diadorim. Essa satisfação não provém da palavra em si, mas do que representava:

Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades.(...) Mas havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não queria acontecida no simples, no comum, sem encaixo. A amizade dele ele me dava. E amizade dada é amor. (ROSA, 2006, p. 156).

Hansen alerta que “[a] enunciação de Riobaldo é marcada pela insistência da significação essencial operada pelo nome ‘Diadorim’(...)” (HANSEN, 2000, p. 134). Muito além de um nome, a palavra Diadorim representa um segredo, um pacto, uma demonstração de afeto, uma proximidade entre Reinaldo e Riobaldo. De acordo com Suzi Sperber,

Di-diá: Diadorim tem este nome para Riobaldo. Para os jagunços ele é o Reinaldo. Decompondo o nome, sabemos o que é rei, palavra que vem da realeza, mas que pode vir de coisa, *res*, sendo rei um genitivo ou dativo: da coisa ou para a coisa. Naldo é a palavra teutônica que significa ‘o admirável, o corajoso’. Corajoso e admirável: cabe em Diadorim. E só esta força e integridade, e em certa medida pureza, feita de virgindade, é capaz de vencer o diabo na forma de Hermógenes. (SPERBER, 2010, p. 490).

Analisando a citação de Suzi Sperber, fica evidente que Diadorim ultrapassa os limites de um nome. Representa, pois, a travessia, o meio, o equilíbrio entre Reinaldo e Deodorina, força e fragilidade. Reinaldo, nem tampouco Deodorina, poderia vencer Hermógenes, figura representativa do demônio. Essa missão estava destinada a Diadorim: símbolo da coragem e da virgindade. Esclarecemos que a pureza, metaforizada pela virgindade de Diadorim, é essencial para derrotar o demônio, uma vez que simboliza o sagrado, único elemento superior ao tihoso. “Deus é paciência. O contrário, é odiabo. [...] Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... [...] O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. [...] Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta...” (ROSA, 2006, *pari passim*). Conforme notório nessas passagens, Deus sempre está em vantagem sobre o Demo.

Além dos nomes, “(...) uma das características mais fortes de Diadorim centra-se no olhar. Textualmente dominante, belo e lírico, oscila entre a amargura e o desejo (‘invidia?’), constituindo um dos meios básicos de dissimulação para a captura ou reconquistado que lhe escapa.” (PASSOS, 2008, p. 75). Os olhos fazem-se armas de Diadorim contra Riobaldo. Por meio de olhares, Riobaldo sentia-se enfeitiçado ou amedrontado e, às vezes, até misturava tais sentimentos gerando uma confusão em seu interior. Os mesmos olhos que a floravam o ódio por Hermógenes acalmavam seu companheiro jagunço. Mourão alerta que “[s]e pensarmos o olhar como gesto mais determinante e eficaz da sedução, percebemos, de imediato, que a cor verde dos olhos de Diadorim desempenha um papel fundamental na linguagem do narrador.” (MOURÃO, 2000, p. 161). Nesse sentido, Júnia Cleize Gomes nos diz que “o verde dos olhos é a cor que simboliza Diadorim” (GOMES, 2013, p. 33).

A todo momento o velho Riobaldo, aquele que narra a estória, menciona os olhos verdes de Diadorim. Na “Valsa para Diadorim” essa qualidade certamente terá nossa atenção. De acordo com Gomes (2013), os olhos verdes são comparados a elementos naturais valiosos tais como rios, mar, vento e como o buriti, que é bastante estimado pelo narrador: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes...” (ROSA, 2006, p. 598). O buritizal é uma espécie de palmeira. Possui grande porte e está sempre situado em uma vereda. Germina frutos proveitosos com os quais são produzidos licor, doce, geléia, entre outros. Assim, ao metaforizar Diadorim como uma palmeira, Riobaldo está exaltando os olhos de seu amor e apresentando-o como um ser imponente, vistoso, valioso para o sertão, mas ao mesmo tempo dependente de algo/alguém (sua vereda). Gomes alerta que as veredas simbolizam o sentimento amoroso entre Diadorim e Riobaldo, onde Diadorim é representado pelo buriti.

Todavia, ainda nos é lembrado que a vereda, além de encantadora, pode ser traiçoeira, movediça (GOMES, 2013, p.33), o que outra vez sugere nosso personagem-mistério.

Segundo Mourão, verde é, culturalmente, a cor da sedução. (MOURÃO, 2000, p. 161). Isso vem desde os mais antigos registros da literatura portuguesa, pois na Europa o comum eram olhos azuis, de modo que olhos verdes eram raros e exóticos. Verde é, também, conforme conhecimento popular, a cor da esperança. O verde como cor sedutora é o fator principal que atrai Riobaldo. Os olhos verdes de Diadorim deixam uma marca em Riobaldo desde o primeiro encontro. Já o verde como esperança é a representação do modo como o próprio Diadorim enxergava o mundo, na expectativa de fazer justiça por seu pai. Seus olhos verdes o faziam ver ao redor com sonhos, fé e coragem.

Valladares aponta que “[e]m *Grande sertão: veredas*, Rosa estabelece a dialética existencial do ser ou não-ser refletida em seus personagens.” (VALLADARES, 2000, p. 542). Notamos que a conjunção alternativa e exclusiva na colocação de Valladares tem valor aditivo, mantendo o paradoxo da história. Essa observação reflete dois dos pontos com os quais trabalhamos nesta pesquisa: a constante travessia e a representação dos personagens como figuração da transformação contínua. Nessa perspectiva, é válido notar que, no romance,

[o] texto se constrói, assim, não como um confronto de opostos – Deus e Satã, jagunços e soldados, masculino e feminino, entre outros –, mas como a aventura no espaço que se abre entre eles, o entre-lugar da inquietação, da dificuldade de compreender o mundo e da conseqüente dificuldade de narrá-lo. (MOURÃO, 2000, p. 160).

Assim, o principal não é o ponto de partida ou de chegada, mas o caminho. Do mesmo modo, o preocupante, temeroso, não é Deus ou tampouco o Diabo, mas o homem, aquele que se encontra entre ambos: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2006, p. 608). Se o principal é o lugar do meio, não temos de buscar entender se Riobaldo amou Reinaldo ou Diadorim, pois, como nos demonstra Hansen, “[a] relação Riobaldo/Diadorim se evidencia na ambiguidade (...)” (HANSEN, 2000, p. 143).

### 2.3 O Diabo no redemoinho das palavras

A outra composição que retiramos do livro foi por nós denominada “Canção do Capiroto”. Nela, buscamos debater e refletir sobre alguns pontos relacionados ao Demo, figura bastante presente no romance. Para começarmos, citamos a proximidade entre Diadorim e o Diabo, proximidades que vão além da semelhança entre os nomes. Diadorim mimetiza a dúvida, o mistério, o perigo... O personagem se esconde sob a máscara de outro personagem criado por ele: Deodorina, que finge ser Reinaldo, que finge ser Diadorim. Também Riobaldo não escapa ao ciclo: “(...) Deus é a metáfora que funda a personagem [Riobaldo] que funda a metáfora quando fala, circularidade (...)” (HANSEN, 2000, p. 109).

Mentiras, segredos e ilusão são alguns dos componentes que geram nosso ser-narrado. Passos menciona que “[f]icar próximo a Diadorim requer, portanto, conviver com o diabólico, lutando por causa alheia e pela captura do traidor Hermógenes.” (PASSOS, 2008, p. 81). Mas era também, para Riobaldo, conviver com o diabólico por despertar neste um sentimento “proibido”, perturbador. Corpo e alma de Diadorim provocavam a carne de Riobaldo e o conduziam, de algum modo, a ir de encontro aos seus valores cristãos e morais. Vejamos:

De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 2006, p. 39).

Riobaldo deixa clara sua revolta por não ser possível concretizar seu amor em virtude de valores sócio-culturais. Porém, a tentação era tamanha que o protagonista não se contém e masturba-se, pensando no companheiro. Seu amor incha e “empapa as folhagens”. Segundo nos aponta Valladares, “[p]ode-se apreender, então, como o moço Diadorim atraía seu amigo, homem como ele, e que o erotismo manifesto tão claramente desesperava esse ser rude (...)” (VALLADARES, 2000, p. 544). Em nosso trabalho, os sentimentos conflituosos como o amor podem ser associados ao diabo que, no caso, é associado a Diadorim. Temos aí um paradoxo, o amor, possivelmente, vindo do demo: “[O] amor assim pode vir do demo? Poderá!? Pode vir de um-que-não-existe?” (ROSA, 2006, p.139). Diadorim, o ser diabólico, é, ao mesmo tempo, um ser virgem e, nessa configuração, representa uma figura angelical. Essa

dualidade transbordante em Diadorim o fazia capaz de derrotar Hermógenes, personificação do Capiroto.

As faces de Diadorim contribuem para a constituição misteriosa do personagem. As dúvidas do narrador tornam-se dúvidas de seus leitores. Não é possível chegar a um diagnóstico da inocência ou culpabilidade que Diadorim carrega em relação aos seus segredos. Como afirma Passos, “[p]ersistindo pela diferença, cindida em sua sexualidade e desejo (pessoal e paterno), Diadorim não deixa pistas nítidas do que sabe ou não sobre si mesma, seu passado se desdobra no presente, como vagas lembranças... de outrem.” (PASSOS, 2008, p.88). Se o próprio personagem tem dúvidas (ou demonstra ter) a seu respeito, como não as teríamos nós?

O Diabo toma tamanha proporção em *GS: V* que reflete ainda em questões extrínsecas ao texto como, por exemplo, a maneira afetiva como Rosa utiliza a língua. Observemos a fala de Willi Bolle: “O amor do escritor para com a língua e a linguagem é, de acordo com Flauser, uma inclinação diabólica, que tem sua base num dos sete pecados capitais, a *luxúria*, que acaba contagiando os outros pecados capitais.” (BOLLE, 2010, p. 495). Assim, deveríamos questionar não apenas se Riobaldo era pactário, mas se Rosa estaria nessa mesma situação. Sobre o apego rosiano às palavras, Bolle esclarece que “[o] objetivo ideal do escritor Guimarães Rosa seria portanto uma língua universal, criada por montagens sintáticas e verbais, com as mais diversas superposições multiculturais, de modo que virtualmente todos os habitantes da Terra pudessem comunicar-se com ela.” (BOLLE, 2010, p. 494). O que ressaltamos no excerto é o fato de que uma língua universal só seria possível, se é que o seria, por meio de traços multiculturais; a música, a dança e o teatro são manifestações que permitem a comunicação entre os mais variados idiomas.

Retomando nossa discussão a respeito do Tinhoso, Sperber lembra que “Guimarães Rosa coloca o diabo como ameaça para Riobaldo. Ameaça de pecado, de estar tomado por ele, de perder o reino do céu, de culpa maior.” (SPERBER, 2010, p. 484). Entretanto, Rosa também coloca o diabo como “mentor” de Riobaldo, pois como nos lembra Bolle “[u]m dado básico da história narrada, como também da feitura da narração, é o estatuto do protagonista-narrador como pactário. (...) Na figura do Outro, Riobaldo reconhece um pedaço de si mesmo.” (BOLLE, 2010, p. 494). Nosso narrador via-se refletido no Diabo. Comprovando a tese de Bolle, Hansen denota que “[o] diabo é essencialmente *falante*, ainda que seu modo seja o *silêncio* (...)” (HANSEN, 2000, p. 90), e observa que “[o] Riobaldo-contado, personagem do Riobaldo-narrador, torna-se falante logo após o pacto, no passado, pois substancializa a força do Diabo.” (HANSEN, 2000, p. 95). O que Hansen procura demonstrar

é a força, mesmo que psicológica, que o diabo exerce sobre o homem. Bolle completa Hansen:

As características do pactário impregnam também o modo de narrar. Se Riobaldo firmou um pacto com o “pai da mentira”, isso deve ter afetado também o seu modo de pensar e de falar. O que, no seu relato, é verdade e o que é mentira? Qual é a credibilidade dessa narração, se a linguagem pode tanto ser um *medium* da verdade quanto uma das ‘formas do falso’? (BOLLE, 2010, p. 495).

Ainda que Riobaldo não tivesse feito o pacto, ele alterou seu comportamento com a simples possibilidade de isso ter ocorrido. É a influência psico-diabólica se manifestando no narrador. Apenas essa influência, que gera a dúvida, é suficiente para criar um grande incômodo. “Ironicamente, Riobaldo passará seus dias de paz angustiado pela dúvida do ajuste com o Demo, concretizado (?) por meio de uma série de indícios, sem a mediação verbal da outra parte para ‘sancioná-lo’.” (PASSOS, 2008, p 80).

Dessa forma, surge novo questionamento: que motivo teria Riobaldo para fazer um pacto? Suzi Sperber esclarece que “[o] pacto configura a ação humana de quem quer ser todo-poderoso – pelo menos para a consecução de uma ação determinada.” (SPERBER, 2010, p. 481). Foi buscando desesperadamente a coragem que Riobaldo possivelmente teria feito um pacto com o demo. O que encontramos por trás desse desespero por se ter coragem é um desespero ainda maior em conquistar, por meio da coragem, Diadorim. Sperber acrescenta que “[n]o imaginário popular do Brasil, sobretudo da primeira metade do século XX, Satanás ainda impera poderoso como corruptor da humanidade, levando-a para a perdição do pecado e para o Inferno.” (SPERBER, 2010, p. 484). Se satanás era o poderoso, foi nele que Riobaldo viu uma chance de atingir seus anseios, não apenas por ter coragem, mas por cair em tentação, concretizar seu “pecado”.

A alegoria do Capiroto vem de tempos remotos. “A figura do diabo foi aproveitada inclusive pelos catequizadores, como por José de Anchieta, para infundir medo nos indígenas e infundir sentimento de culpa.” (SPERBER, 2010, p. 483). Logo, o que notamos é que o demo sempre foi associado ao ruim, ao mal, ao negativo, ao perigoso. “Riobaldo-narrador passa pelo recurso do método reflexivo dualista. O que não é de Deus seria do Demônio.” (SPERBER, 2010, p. 485). O diabo seria um extremo e Deus o extremo oposto. “Em *Grande Sertão: veredas* não há dois deuses, um imperfeito e outro perfeito. Há um deus perfeito. A imperfeição é do demônio. Mas a necessidade do conhecimento é manifesta.” (SPERBER, 2010, p. 487). Apesar de representada a ideia dual figurada em Deus e no Diabo, o ponto-

chave, conforme já dissemos, não eram os extremos, mas o meio, a travessia. Na obra, Deus e Diabo são importantes, mas o homem é primordial.

Na “Canção do Capioto” a vasta nomenclatura destinada ao Diabo desponta nas estrofes, sugerindo um ritmo acelerado e frenético. Adolfo Hansen diz que o medo de Riobaldo em pronunciar o nome real do demo força-o a fragmentar e a criar nomenclaturas para o mesmo:

A inépcia de Riobaldo em nomear o outro, quando enuncia, ou seja, o Cujo, talvez o Um-que-não-existe ou certamente O-Que-Diga que pode ser O Cão mas também O Sempre-Sério, i.é, O Que-Não-Ri, escapulindo o tempo todo à designação precisa, pulveriza a substancialização passada: O Xú tem mil nomes, e mais O O” (HANSEN, 2000, p. 94).

Inépcia ou não, neologismos ou não, o fato é que cada nome contribuiu para a sonoridade casada ao sentido do termo expresso, conferindo musicalidade ao nosso grande poema-cantiga.

Acerca do último apelido mencionado, esclarecemos que

Sendo também um dos nomes do Diabo ‘O O’ – zero, nonada, nada, (não)-ser – lê-se nesse nome intensivo e extensivo ou um pronome demonstrativo de terceira pessoa, que ou pode substituir um sujeito logicamente próprio, singular e estável, ou a ele sobrepor-se, ou sobrepor-se àquilo que designa; ou, ainda, nele se lê um artigo, determinante elevado à classe de nome, como substancialização da qualidade, que se transforma numa espécie de ser da designação, pura *dêixis* rebaixada para *aquém* de uma qualidade fixa, pois todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de ‘O O’ ou como seus lugares de emergência e possessão. (HANSEN, 2000, p. 90-91).

Como apresentado no princípio deste capítulo, o sentido vincula-se à palavra, gerando outros sentidos e buscando atingir o ideal do signo perfeito.

Ressaltamos que, além das denominações ao demo, na “Canção do Capioto” faz-se refrão a expressão sempre redundante no texto: “*O Diabo na rua no meio do redemunho*”. Nosso destaque nesse trecho reitera o entre-lugar, a travessia, posto que o diabo encontra-se no meio do redemunho, não no canto ou em qualquer posição divergente.

O que procuramos desenvolver neste capítulo foram breves discussões e reflexões sobre os temas que teorizam e compõem as cantigas que veremos adiante, sob o espectro da tradução interssemiótica.

## **CAPÍTULO 3**

### **VEREDAS VELADAS: a música que subjaz ao grande sertão**

*A riqueza de sugestões faz enriquecer um poema.*

*Carlos Rennó*

A partir do primeiro capítulo, notamos a forte relação existente entre música e literatura, em especial a literatura de Guimarães Rosa. Assim, o que propomos neste terceiro capítulo é a descoberta de algumas das canções subjacentes a *Grande Sertão: veredas*. Com base em nossa leitura, apresentamos a “Canção do Capiroto” e a “Valsa para Diadorim”, que são duas das cantigas que mais afloram no romance. Além das letras das músicas, que se sobressaem na leitura do livro, sugerimos tipos de intervalo, ritmo, andamento, dinâmicas, tipo de compasso... elementos musicais determinados pela própria letra ou pela leitura das composições de Rosa. Auxiliando nosso trabalho, mencionamos autores como Carlos Rennó (2003), Ariano Suassuna (2008) e Bohumil Med (1996).

### **3.1 O sertão musical composto por Rosa**

*Grande Sertão: veredas*. O sertão é, de fato, grande e torna-se ainda maior quando dimensionado por sua cultura; sua gente; seu modo de ser, falar e vestir; suas crenças; sua forma de sobreviver em meio ao resto do mundo... O que nos interessa é quando o sertão é assim mensurado: “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2006, p. 8). As veredas, por sua vez, correspondem a formações hidrográficas que brotam na extensão vegetativa do sertão, ocasionando a sobrevivência de determinadas plantas, tais como a palmeira que, por sua vez, também é muito representativa para o romance.

Observando o nome do livro, percebemos que primeiro vêm as palavras grande e sertão, que se referem a um lugar, e logo após a palavra veredas, como uma espécie de subtítulo que vem dentro do título. Ora, se o grande sertão é o lugar, as veredas são aquilo que estão dentro desse local. Poderíamos pensar ainda que as duas primeiras palavras protegem ou guardam a terceira e última, atribuindo isso ao fato de que as veredas podem ser consideradas uma das muitas riquezas do sertão. Marques menciona que

[n]ada é por acaso para Guimarães Rosa sobretudo com relação ao código linguístico, a essa Língua. Então *Grande Sertão*, dois pontos, uma explicação: *Veredas*? *Grande Sertão* singular, dois pontos *Veredas*, plural. *Grande Sertão*, um

Sertão adjetivando no grande sem artigo, as *Veredas* mais plurais, como eu disse menos determinado”. (MARQUES, *apud* MESTRES DA LITERATURA).<sup>5</sup>

O que notamos é uma série de questões que podem ser trabalhadas a partir do título do romance de Rosa. Willi Bolle aumenta nossas possibilidades de análise ao dizer:

*Grande Sertão*: dois universos paralelos (...) é uma montagem em contraste. Com isso o autor se refere a dois universos de linguagem, dois mundos de fala. De um lado, o grande discurso, a grande eloquência, a norma culta, do outro lado, as veredas, a fala humilde das pessoas que moram no sertão. (BOLLE, *apud* MESTRES DA LITERATURA).

Tomando somente o título do livro, conseguimos encontrar uma vasta gama de sugestões, o que já seria suficiente para concluirmos quão grande é a riqueza de todo o romance que também se faz poema. Não obstante, queremos mais. Pretendemos mostrar outras possibilidades para leitura do texto em geral. Assim, comprovaremos seu valor ao registrar nas próximas páginas uma leitura musical de *Grande Sertão: veredas*, que passará a representar uma grande cantiga, ou ainda um cancionero com várias cantigas em variados movimentos.

Os variados movimentos ficam por conta do ritmo de leitura. Heloísa M. Starling observa:

Se você lê o Grande Sertão em voz alta, tem horas que na batalha o ritmo acelera, depois tem horas que você vai lendo, parece um carro de bois, mesmo, o ritmo é lento, então o Tom Jobim dizia que tem vários ritmos, então seria legal na hora que você lia em voz alta porque você percebia sons do livro. (STARLING, *apud* LAPORTA, 2008, s. p.)<sup>6</sup>.

A percepção dos sons no livro nos trarão insinuações musicais que poderão sugerir uma nota de suspense, um instrumento solo, uma melodia de fundo... O acelerar ou diminuir da velocidade de leitura provocarão as variações dos movimentos musicais transpostos para o romance.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres\\_final/guimaraes/roteiro\\_de\\_aula.htm](http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/guimaraes/roteiro_de_aula.htm)> Acesso em: 27/06/2015

<sup>6</sup> LAPORTA, Vera. *Veredas do Rosa*. Disponível em: <<http://veredasdorosa.blogspot.com.br/2208/09/guimaraes-rosa-escritor-que-inspira.html>>. Acesso em 15 de abril de 2015.

Poderíamos pensar o texto por um viés cinematográfico, teatral, ou de um outro tipo de arte qualquer que fosse. Entretanto, “[a] alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários.” (OLIVEIRA, 2003, p. 39). Desse modo, julgamos mais pertinente contracenarmos música e literatura, invocando novos e variados sentidos para a leitura do romance rosiano que exploramos.

A poesia cantada, expressão mencionada por Carlos Rennó (RENNÓ, 2003, p. 53), seria uma espécie de “construção modelada em formas musicais” (OLIVEIRA, 2003, p. 42). Ariano Suassuna registrou sua versão musicada do livro. Vejamos:

(...) certa vez, ao terminar a segunda leitura que fiz do *Grande Sertão: Veredas*, pressenti um ritmo naquela narrativa oral desfiada sem uma pausa, “enfada como cantiga de grilo” ou como uma longa conversa de beira de estrada. Separei-a então em dez cantos, os dez cantos da tradição épica. Qualquer pessoa, lendo a obra, poderá ver que a divisão não é arbitrária. O primeiro canto começa do início, tem a lista dos chefes, a descoberta que faz Riobaldo de que é filho bastardo de Selorico Mendes (...) e vai até o começo da traição a Joca Ramiro. O segundo canto começa com a luta contra Zé Bebelo sob o comando de Hermógenes e vai até a chegada do chefe guerreiro Sô Candelário. O terceiro, vai da espera de Joca Ramiro no É-Já até o julgamento de Zé Bebelo. O quarto, pega do episódio do Guararavacã até o Bambual do Boi. O quinto, começaria com a nova andança de jagunços, do Poço até a morte de Medeiro Vaz. O sexto, do enterro deste chefe até o primeiro grande ataque aos “judas”. O sétimo começaria com a grande lista dos cangaceiros, até a fuga de Zé Bebelo do cerco que lhe fora posto por Ricardão. O oitavo iniciaria-se com a cena na fazenda de Dodó Ferreira e iria até o pacto de Riobaldo com o Diabo. O nono começaria com a nova força de autoridade de Riobaldo e iria até a travessia do “Liso do Suçuarão”. Finalmente, o décimo partiria daí até o desenlace. (SUASSUNA, 2008, p. 148-149).

Interessante observar a divisão realizada por Suassuna. No entanto, é essencial lembrar que este autor tinha uma afinidade pela literatura espanhola, em especial às novelas de cavalaria, de modo que ele acabava por encontrar semelhança com seu objeto de estudo em quase todo texto que analisava, o que é natural entre pesquisadores. O que nos preocupa é se tal divisão estaria isenta do apego de Suassuna aos registros espanhóis. Seria mesmo *Grande Sertão* um romance de dez cantos? Por que motivo estaria o escritor tão preocupado em reiterar ao leitor que a divisão que realizara da obra não é arbitrária? Nosso foco não é julgar ou rotular ninguém e, desse modo, deixaremos essa discussão para outra oportunidade.

Propomos elaborar a nossa poesia cantada a partir de *Grande Sertão: veredas*. Para começar, apresentaremos a tradução intersemiótica que realizamos com a temática do Diabo.

### 3.2 Canção do Capiroto

Esta é uma cantiga com constante variação de velocidade: inicialmente calma, depois vai ganhando velocidade até que se chegue à exaustão e retorna a tranquilidade inicial. Na dinâmica musical chamamos essa variação de andamento. 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... lenta e gradativamente o fenômeno acontece e tantas vezes transforma-se em tornados devastadores que deixam tristeza e destruição por onde passam, tal qual a figura do Arrenegado. A música destinada ao demônio no livro começa, em algumas edições, ainda na contra-capá. De todo modo, a música que elaboramos está presente desde o início do texto. A constante “... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” se desponta como um refrão. No decorrer do romance essa mensagem aparece nove vezes com pequenas oscilações entre as palavras demônio e diabo, sendo que em uma dessas vezes o complemento da sentença fica suspenso, sugerindo, possivelmente, que o próprio leitor-ouvinte já conheça aquela letra. As estrofes da música são permeadas por uma série de questões relacionadas ao medo, a pactos, a coragem, entre outros. Vejamos logo abaixo a música construída a partir de nossa leitura. Antecipamos que os versos da cantiga estão enumerados para facilitar nossa análise:

- 1 Do demo? Não glosa
- 2 Rincha-Mãe, sangue-d’Outro, o Muitos-Beiços,
- 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”

#### 9 ... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*

- 10 E o demo – que é só assim o significado
- 11 dum azougue maligno
- 12 Arre, ele está misturado em tudo.
- 13 Que o que gasta, vai gastando
- 15 o diabo de dentro da gente
- 16 Chagas de Cristo!
- 17 Viver é muito perigoso...
- 18 Deus é paciência.
- 19 O contrário, é o Diabo.
- 20 Me fez um receio,

21 Mas só no bobo do corpo,  
 22 Não no interno das coragens.  
 23 O perigo que é viver...  
 24 Viver é muito perigoso...  
 25 Eu versava aquilo em redondos e quadrados  
 26 Matar, matar, sangue manda sangue.  
 27 O tal não existe; pois é não?  
 28 O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão,  
 29 O Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato,  
 30 o Sujo, o Homem, o Tisnado,  
 31 o Côxo, o Temba, o Azarape,  
 32 o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto,  
 33 o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz,  
 34 o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nuca-se-ri,  
 35 o Sem Gracejos...  
 36 Viver é muito perigoso.  
 37 Valentia vale em todas as horas?  
 38 O que não é Deus, é estado do demônio.  
 39 Deus existe mesmo quando não há.  
 40 Mas o demônio não precisa de existir para haver –  
 41 A gente sabendo que ele não existe,  
 42 aí é que ele toma conta de tudo.  
 43 Viver é um descuido prosseguido.  
 44 Viver é muito perigoso...  
 45 Aquele arraial tem um arruado só:  
 46 é a rua da guerra.

**47 *O demônio na rua, no meio do redemunho...***

48 Eu tinha o medo imediato  
 49 “Carece de ter coragem...”  
 50 “Ah, tu: tem medo não nenhum?”  
 51 “Carece de ter coragem.  
 52 Carece de ter muita coragem...”  
 53 que coragem inteirada em peça era aquela,  
 54 a dele? De Deus, do Demo?  
 55 Minhas coragens não deram  
 56 O amor assim pode vir do Demo?  
 57 Pode vir de um-que-não-existe?  
 58 Se um aquele amor veio de Deus,  
 59 Como veio, então – o outro?...  
 60 O medo se largava de meus peitos,  
 61 de minhas pernas.  
 62 O medo já amolecia as unhas.

**63 *O demônio na rua, no meio do redemunho...***

64 “E Deus, Diadorim?”  
 65 “O diabo deu em erro...” “Demo!”  
 66 Mas a gente estava com Deus?  
 67 Viver é muito perigoso  
 68 Diadorim me atazanando  
 69 Do vento. Do vento que vinha, rodopiado.  
 70 Redemoinho: o senhor sabe –  
 71 A briga de ventos.

72 Um esbarra com outro  
 73 A poeira subia, a dar que dava escuro,  
 74 no alto, o ponto às voltas,  
 75 folharada, e ramarêdo quebrado,  
 76 no estalar de pios assovios,  
 77 se torcendo turvo, esgarabulhando.  
 78 “Redemunho!”  
 79 “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...”  
 80 O demônio se vertia ali, dentro viajava.  
 81 O demo!

**82 o diabo, na rua, no meio do redemunho...**

83 Viver é muito perigoso, mesmo.  
 84 Chagas de Cristo!...”  
 85 Tirei fôlego de fôlego, latejei  
 86 O outro –  
 87 O figura, o morcegão, o tunes,  
 88 O cramulhão, o dêbo, o carocho,  
 89 Do pé-de-pato, o mal-encarnado, aquele –  
 90 o-que-não-existe!  
 91 Que não existe, que não, que não,  
 92 É o que minha alma soletra  
 93 Ele vem no maior e no menor,  
 94 Se diz o grão-tinhoso e o cão-miúdo  
 95 A vida não é cousa terrível?  
 96 Deus é que me sabe.  
 97 Deus está em tudo  
 98 O *demônio* na rua...  
 99 Viver é muito perigoso;  
 100 E não é não.  
 101 A morte é o sobrevir de Deus  
 102 A aragem  
 103 Rezei!  
 104 Deus era fortíssimo exato  
 105 Deus existe, sim  
 106 Tive medo não  
 107 Arreneguei do que é a força –  
 108 e que a gente não sabe –  
 109 assombros da noite.  
 110 A mãe morte  
 111 “Carece de ter coragem...”  
 112 Carece de ter muita coragem...”  
 113 Positivo pactário  
 114 Chagasde Cristo!  
 115 Lufa de um vendaval  
 116 Ele em trono  
 117 Deus ou o Demo?  
 118 Alma e palma, e desalma...  
 119 Deus e Demo!  
 120 Ele – O Dado, o Danado  
 121 Pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora  
 122 No dobar, funil de final, desses redemoinhos:

**123 ...oDiabo, na rua, no meio do redemunho...**

124 Deus ou o Demo  
125 fôlego de fôlego de fôlego –  
126 da mais-força, de maior-coragem  
127 Setenta e setentas  
128 distâncias do profundo  
129 havenças  
130 ele não queria existir? Existisse.  
131 “Lúcifer! Lúcifer!...”  
132 “Lúcifer! Satanaz!...”  
133 Só outro silêncio.  
134 O que o silêncio é?  
135 É a gente mesmo, demais.  
136 “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”  
137 Ele não existe  
138 é um falso imaginado  
139 Aragem do sagrado  
140 O demônio é o Dos-Fins,  
141 o Austero, o Severo-Mór.  
142 Apôrrro!  
143 Em Deus não falasse  
144 O pacto nenhum –  
145 negócio não feito  
146 o Demônio mesmo sabe que ele não há  
147 O demo, mesmo assim, podia me marcar?  
148 Luz de lúcifer?  
149 Matar, matar assassinado  
150 “Senhor mata? Senhor vai matar?”  
151 O diabo tinha me pegado  
152 Eu ia matar  
153 O demo?  
154 Não tenho que matar  
155 do Demo era eu quem ria!  
156 Do Demo, mesmo,  
157 Não tirei noção.  
158 Fim do Inferno...  
159 Mas minha alma tem de ser de Deus  
160 O diabo não existe, não há,  
161 e a ele eu vendi a alma  
162 A quem vendi?  
163 O senhor nunca pense em cheio no demo.  
164 Quem entende a espécie do demo?  
165 O demo, tive raiva dele?  
166 Pensei nele? Em vezes.  
167 O que era em mim valentia,  
168 não pensava;  
169 coragem – é o que o  
170 coração bate;  
171 se não, bate falso.  
172 Porque,  
173 viver é muito perigoso...  
174 Desconfiei do demo  
175 Sangue...  
176 Sangue é a coisa para restar sempre  
177 em entranhas escondida,

178 a espécie para nunca se ver.  
 179 Oculta glória de grandeza da hóstia de Deus  
 180 No ouro do sacrário – toda alvíssima!  
 181 O mal regeu.  
 182 Deus que de mim tire,  
 183 Deus que me negocie...  
 184 Deus que dele me livrasse!  
 185 Demos o demo...  
 186 O diabo vige, diabo quer é ver...  
 187 Mas com o arrojo de Deus eu queria estar;  
 188 Eu não estava?  
 189 ... – ao Demo ou a Deus...  
 190 Muitos ódios  
 191 O meu medo?  
 192 Chagas de Cristo!  
 193 Não morri, e matei.  
 194 Me dê um silêncio.  
 195 O senhor me socorre.  
 196 E tinha o inferno daquela rua  
 197 *Minha honra de homem valente!...*

198 ***...o Diabo na rua, no meio do redemunho...***

199 *...O diabo na rua, no meio do redemunho...*  
 200 Sangue.  
 201 Sofri rezar, e não podia  
 202 *...O diabo na rua, no meio do redemunho...*  
 203 cravar e sangrar  
 204 o alto esguicho de sangue  
 205 morto, remorto matado  
 206 Morto... Remorto... O do Demo...  
 207 A Deus dou graça  
 208 O Diabo não existe.  
 209 Pois não?  
 210 O diabo não há!  
 211 Existe é homem humano.

A música apresentada foi retirada (composta) do romance rosiano, nosso objeto de estudo, e “construída” pela leitura que realizamos de *Grande Sertão: veredas*. Cada trecho, expressão ou palavra foi retirado do romance obedecendo à ordem em que esses vocábulos apareciam. O refrão foi fácil identificar, já as estrofes foram formuladas a partir de um olhar mais crítico e sensível, casando trechos que se conectavam pela temática, ritmo ou léxico sonoro.

Introduzimos nossa análise da letra, pensando no refrão “*o diabo na rua no meio do redemunho*”. Entre os vários aspectos que são possíveis notar, questionamos: por que o topos rua? A rua é um espaço de todos. No decorrer da leitura do livro bem como da música, vamos descobrindo que o capiroto é, na verdade, o próprio homem. Dizer que o diabo está na rua (espaço público) é dizer que ele está no lugar do povo. A rua é um lugar comum, existente em

qualquer parte, o que garante ao demo a possibilidade de se fazer presente em todo lugar. No verso 46 a expressão “rua da guerra” se apresenta grafada em minúsculo como um substantivo comum, sugerindo que toda rua é lugar de guerra. Isso por conta da presença do diabo na rua, o que faz com que esta seja um inferno, a casa do cão. Tranquilizando o leitor-ouvinte, a certa altura encontramos o verso “Deus está em tudo” (verso 97). A frase coloca cada ser em lugar e apresenta, neste ponto, uma força maior: o demônio está na rua, Deus, em tudo.

Observamos nas repetições do refrão pequenas modificações entre as palavras diabo, Diabo e demônio. A escrita em maiúscula vem para confrontá-lo a Deus, igualando os seres míticos. Porém, as denominações em minúsculo não representam um enfraquecimento ou desvalorização de um em relação ao outro. A primeira vista, essas alterações seriam justificadas por um processo de coesão por substituição; entretanto, de modo mais crítico percebemos que tais alterações vêm para delimitar alguma mudança sonora, conforme teremos a oportunidade de explorar logo mais em nossa análise musical da cantiga que estruturamos.

Outro ponto interessante é que a primeira e última letras do refrão são o “O”, que se assemelha ao formato de um círculo e mimetiza o movimento circular realizado pelo redemunho, tema sobre o qual trataremos com maior atenção logo mais. O círculo é uma figura geométrica da qual não é possível determinar seu ponto inicial ou final, por isso ela pode representar o infinito, signo tão expressivo no romance. Também a presença da vírgula é um aspecto notável, haja vista que ela vem, quase sempre, no meio da frase, representando a travessia, e em outros momentos assinalando que o advérbio está fora de seu lugar. Aqui percebemos uma reflexão escondida nas entrelinhas: o que de fato estaria fora de seu lugar? Seria o advérbio ou seria o diabo que ocupa o lugar do outro, o lugar do povo?

A música apresenta uma espécie de sub-refrão: “Viver é muito perigoso”. Isso porque tal expressão se repete nove vezes no decorrer das estrofes que elaboramos, além de também se apresentar sob algumas variações como “viver é um descuido prosseguido...”. A sentença dada no refrão da música também aparece nove vezes, se considerarmos o verso noventa e oito no qual a sentença está incompleta. Na numerologia, nove representa inspiração “é o final de um ciclo e começo de outro.”<sup>7</sup> Essa observação é válida quando percebemos, no romance, a travessia contínua: a passagem por ciclos. Aproveitamos a oportunidade para mencionar o verso cento e vinte e sete que aborda o número setenta seguido de seu plural

---

<sup>7</sup>Disponível em: <<http://www.planetaesoterico.com.br/numerologia/o-significado-dos-numeros.html>>. acesso em: 17/08/2015.

setentas. O número sete, segundo o cristianismo, é o número da perfeição por representar a trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) em domínio dos quatro pontos cardeais (norte, sul, leste e oeste), além de ser representativo do infinito. Quando perguntaram a Jesus quantas vezes deve-se perdoar, Ele respondeu que não apenas sete, mas setenta vezes sete.

Retomando nossos apontamentos acerca do sub-refrão, ressaltamos que o perigo de viver está atrelado à existência do diabo, o que comprovamos pelo fato de logo após as citações mais extensas com os nomes destinados ao demo aparecer o alerta sobre esse perigo, conforme é possível observar nos versos seis e trinta e seis. A 83ª estrofe se inicia com uma ênfase a esse perigo eminente, dadas as circunstâncias de o diabo se encontrar no meio da rua: “viver é muito perigoso, mesmo”. A palavra “muito” intensifica o perigo e a palavra “mesmo” reitera o grau desse perigo. As partes se completam de modo lúdico, utilizando-se de jogos de palavras: “viver é perigoso...” “o perigo que é viver...”. Outro ponto interessante a ser notado é o verso seis: “Viver é negócio muito perigoso”. Em especial destacamos a palavra negócio. No primeiro momento, pensamos, conotativamente, tratar-se de um signo cujo significado é “coisa”, “algo”. Entretanto, não poderíamos deixar de analisar o lado denotativo de negócio: acordo entre partes com interesses lucrativos que podem ir além do financeiro. A partir de então, podemos refletir que, no texto, a vida é algo negociável, passível de venda, troca, empréstimo... Riobaldo negociara sua vida com o Diabo? Quanto vale uma vida? Por que viver é um negócio? Quais riscos e perigos são oferecidos por essa negociação?

Voltando na ideia de que o diabo é o próprio homem, percebemos nas estrofes algumas expressões que comungam dessa reflexão: “o diabo vige dentro do homem” (verso sete) “o diabo de dentro da gente” (verso 15). Também nas denominações demandadas ao demo, destacamos o Homem (verso 30) e o Rapaz (verso 33) que sugerem feições humanas ao Tinhoso. Apontamos mais um verso para argumentar nosso ponto de vista: “menino – trem do diabo” (verso 8). Se um ser gera outro ser de seu semelhante, e a criança é gerada pelo homem, logo ela será semelhante ao próprio homem. Se tratada como trem diabo, donde trem representa descendência ou aquilo que vem de, o diabo é o próprio homem. Esses pontos, somados ao fato de o diabo estar na rua, no lugar do povo, permitem-nos concluir que há um diabo em cada ser humano.

Arrematando nossas ideias, do verso cento e trinta e dois ao cento e trinta e cinco, temos: “Lúcifer! Satanaz!...” / Só outro silêncio./ O que o silêncio é?/ É a gente mesmo, demais. Se o silêncio é o homem em sua forma mais autêntica e genuína e quando se chama pelo Côxo quem responde é o silêncio, é, pois, o homem quem está respondendo. Para não

deixar dúvidas, o livro e a cantiga encerram: “O diabo não há!”/ Existe é homem humano.” (versos 210 e 211).

Um ponto essencial a ser considerado são as listagens dos nomes do demo que surgem no romance e, por conseguinte, na música. Ao todo, notamos três listagens: a primeira está na primeira estrofe, do verso 2 ao 4; a segunda está na segunda estrofe, a partir do verso 28 até o 35; já a terceira encontra-se na quinta estrofe, entre os versos 86 e 90. Os nomes apresentados podem ser agrupados de três em três. O ritmo da leitura sugere esse agrupamento ternário. Na primeira lista sobram dois nomes, na segunda, um. Isso implica que os nomes restantes da primeira lista se fundem com os restantes da segunda e geram um novo trio. Já mencionamos que o número três é representativo da santíssima trindade na tradição cristã. Três listas divididas em grupos de três parece-nos bastante sugestivo. Há ainda mais um trio de nomes nos versos 140 e 141. Acreditamos que essa coincidência nivela Deus e Diabo, donde este, com seus nomes em tríplexes, apresenta-se com poder equivalente a trindade.

Os nomes surgem de modo natural e chamam a atenção do leitor em decorrência da velocidade com que são expostos. É por esse motivo que, na sequência, aparecem as expressões “fôlego de fôlego” (verso 85) e “fôlego de fôlego de fôlego” (verso 125). A primeira surge após a segunda listagem, referindo-se aos dois grupos de nomes já mencionados; a segunda aparece após a terceira lista e se refere às três listagens realizadas. Concluimos que essa era a sensação sentida após realizar a leitura desses vendavais de nomes. Fôlego é o elemento essencial para se concretizar essas leituras.

Aproveitamos a deixa do vendaval para explorar a temática que predomina entre os versos 69 e 80. Relembremos: Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. / Redemoinho: o senhor sabe – / A briga de ventos. / Um esbarra com outro / 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. / “Redemunho!”/ “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” . É fácil identificar que o conjunto de versos representa a ação de um redemoinho, seu processo de formação e movimento. O que gostaríamos de alertar é que a leitura deve acompanhar esse processo, começando leve e tornando-se forte e veloz. Daí a necessidade em tirar fôlego de fôlego.

Interessante ainda notar outra palavra frequente na música: sangue. Esse vocábulo aparece no início e também no fim da cantiga, e representa uma série de fatores expressivos no romance: o pacto que se assina com sangue; a paixão proibida em alusão a um coração sangrando; a vingança que culminou com o sangue derramado; a violência frequente com

expressivas cenas ensanguentadas. É pertinente lembrarmos a cor vermelha do sangue associada também ao inferno e ao demônio.

Finalizando nossas considerações sobre a letra da música, alertamos para os jogos de palavras que deixam o texto mais dinâmico. Nos versos 91 e 92 temos: “Que não existe, que não, que não, / É o que minha alma soletra”. Brincando com as palavras, seria possível interpretarmos um verso em comunhão com outro, o que nos permitiria dizer que a frase é “que não é o que minha alma soletra”. Desse modo, o eu-lírico soletraria o contrário, isto é, em vez de afirmar e deixar em suspenso, ele negaria quando unidos os versos. O mesmo acontece com o verso 100 no qual há uma negação da negativa, o que gera uma afirmação: E não é não; a expressão sugere um sim. Isso fica ainda mais interessante quando consideramos o verso antecedente (viver é muito perigoso) de maneira a, mais uma vez, apostar na ideia de que viver é perigoso sim. Esboçaremos, a partir de agora, breves observações que realizamos quanto aos fatores musicais da canção.

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.

Nas listagens com os nomes do demo, já observamos que esses rótulos são agrupados de três em três. Isso poderia nos sugerir um compasso ternário, o que significa dizer que dividiríamos a música de três em três tempos dentro de uma pulsação. Realizando a escansão da primeira lista, descobrimos que cada nome corresponde a três divisões, ou seja, cada sílaba poética ocuparia o espaço de um tempo e cada nome ocuparia o espaço de três tempos, isto é, de uma pulsação. Vejamos a escansão seguida do desenho rítmico:

Rin / cha / Mãe

San / gue / d’Outro

Omui / tos / Beiços

oRas / gaem / Baixo

Fa / ca / Fria

oFan / cho / Bode

umTre / ci / ziano

oA / zi / nhavre

FIG.1: Divisão Rítmica dos nomes do Diabo.  
FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Esse modelo rítmico não serve para todas as listagens dos nomes do Capiroto. A segunda lista, por exemplo, não nos possibilita essa divisão ternária; como já vimos no primeiro capítulo, seria uma divisão de uma única pulsação (compasso unário), mas em cada pulsação podemos recrutar uma quantidade específica de unidades rítmicas, desde que, somadas, estas unidades possuam o valor total de um tempo. Vejamos a equivalência das unidades rítmicas para que possamos compreender melhor o desenho que apresentaremos logo na sequência:

Nomes da figuras das notas musicais	Figuras das notas musicais	Representação do valor das notas musicais.	Valor relativo das notas musicais
Semibreve			1
Mínima			2
Seminima			4
Colcheia			8
Semicolcheia			16
Fusa			32
Semifusa			64

FIG. 2: Quadro de valores das figuras musicais.  
FONTE: MED, 1996, p. 20.

A partir da tabela apresentada, percebemos que uma unidade da figura semibreve equivale a duas unidades da figura mínima e assim sucessivamente. Assim, notamos que, enquanto a semibreve ocupa um tempo inteiro dentro de um compasso unário, a mínima ocupa apenas meio tempo nesse mesmo tipo de compasso. Quanto menor o valor da figura, mais rápido ela terá de ser executada. Segue o desenho rítmico com os primeiros nomes da segunda lista, apenas para demonstrar o funcionamento da análise rítmica.



FIG. 3: Desenho da segunda lista de nomes do diabo.  
 FONTE: OLIEVIRA, 2015.

Observando a tabela de equivalência, o tipo de compasso e a quantidade de notas em cada pulsação, é possível perceber que a velocidade da música é alta, aludindo à rapidez de um vendaval. Para que nosso desenho seja ainda mais eficaz, esclarecemos que o símbolo caracterizado por uma espécie de arco sobre as notas é denominado quiáltera e sinaliza uma redução no tempo, é como se o ritmo se arrastasse discretamente. Ressaltamos ainda que a barra simples (um traço vertical) indica divisão de compasso, ou seja, o lugar onde a pulsação atinge seu valor, no caso, um tempo. A barra dupla (dois traços verticais) indica fim da música ou do tipo de compasso.

Outros elementos que nos chamaram atenção foram as aspas presentes em alguns versos do texto. Elas aparecem no livro como sinais gráficos indicativos de falas de personagens. Na música, passariam a representar os solistas que, por sua vez, representariam vozes masculinas ou femininas, ou talvez um instrumento melódico e outro harmônico, dentre várias outras possibilidades. De toda forma, as aspas identificam um solo, seja vocal ou instrumental, que mimetiza Riobaldo ou Diadorim, Deus ou o Diabo ou qualquer das dualidades frequentes no romance. No verso 91, “Que não existe, que não, que não”, a repetição da expressão sugere uma voz de fundo, uma espécie de segunda voz.

Refletindo sobre a melodia da música, acreditamos que seria, assim como o ritmo, variada. Em alguns momentos teríamos intervalos exóticos e em outros intervalos comuns. Intervalo é distância entre uma nota e outra na partitura. Exemplificando, pensemos na escala de dó maior que é composta pelas seguintes notas: dó – ré – mi – fá – sol – lá – si. De dó para ré temos um intervalo de segunda, já de dó para mi há um intervalo de terça. Alguns dos

intervalos mais frequentes são as quartas e quintas. Entretanto, existem alguns tipos de intervalos mais raros. Quase sempre eles geram um som diferenciado, por isso são denominados exóticos. Como exemplo, mencionamos o intervalo de três tons (trítano). No sistema tonal, que é o modelo mais difundido e utilizado para produção musical no Ocidente, uma escala maior é composta pela sequência de tom, tom, semi-tom, tom, tom, tom e semi-tom, o que significa dizer que, na escala de dó (dó, ré, mi, fá, sol, lá si,), de mi para fá e de si para dó eu tenho meio tom de diferença entre as notas. Tocar dó e em seguida um fá sustenido é um trítano, pois eu teria um tom de dó para ré, mais outro tom de ré para mi, meio tom de mi para fá e mais meio tom de fá para fá sustenido. Assim, um + um + meio + meio = três. Esse tipo de intervalo nos provoca inquietação, tanto que na Idade Média era evitado e levava o nome de diablos. A julgar pelo tipo de sentimento que ele provoca e pela enorme sugestividade de seu nome, acreditamos que não faltaria na música do Tinhoso. Esclarecemos que é uma escolha nossa utilizar o sistema tonal. É possível muitas outras possibilidades em outros padrões musicais, como, por exemplo, a música modal.

Os intervalos combinados a alta ou baixa velocidade (atividade) culminariam em sentimentos específicos do circunplexo de Russel. Intervalos comuns, baixa atividade e valência positiva apontam para adjetivos como calmo, confortável, sereno, relaxado. Seria, por exemplo, o verso 139 “Aragem do sagrado”. Já intervalos exóticos, alta atividade e valência negativa apontariam para irritado, furioso, tenso, entre outros. Em especial destacamos o adjetivo medroso, também resultante desse casamento entre alta atividade e valência negativa (relacionado ao tipo de intervalo). Tãmanha ironia notar a letra dizer “carece de ter coragem” e a melodia despertar medo. Existe, então, uma completude entre poesia e música: a necessidade em se ter coragem surge da melodia que provoca medo. Outro trecho que poderia exemplificar essa situação seriam os versos 131 e 132, nos quais há um solista chamando pelo demônio, certamente um momento de muita tensão.

Assim, apresentamos os versos 131, 132 e 139 na partitura. Lembramos que as notas escolhidas são aleatórias; o que a leitura nos sugere são intervalos exóticos com notas de baixo valor (velozes) para os versos 131 e 132, e o oposto para o verso 139, ou seja, intervalos comuns com notas de durações mais longas.





FIG. 4: Sugestão de partitura para os versos 131, 132 e 139.  
 FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Quando analisamos a letra da música, mencionamos a variação entre as palavras diabo, Diabo e demônio no refrão. A variação lexical sugere uma variação sonora. Pensando na melodia, essas alterações vêm sugerir variações melódicas na partitura, o que quer dizer que a sequência de notas executadas sofreria pequenas modificações. Por exemplo, suponhamos que a melodia fosse composta pelas notas dó, mi e sol; a troca do nome diabo por Diabo, bastante discreta, resultaria na cadência dó, mi, e sol bemol, ou seja, ocorreria uma mudança mínima na melodia, já que a diferença seria de apenas meio tom entre uma cadência e outra. Gostaríamos de ressaltar que os exemplos que elaboramos são arbitrários; poderiam ser qualquer nota, ou qualquer tipo de compasso. O que nos interessa é mostrar que, independente desses fatores, existiria a alteração melódica conforme mencionamos. Analisemos:



FIG.5: Alteração melódica entre diabo e Diabo.  
 FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Outra possibilidade de representar essa variação seria através da troca de um acorde por seu relativo. Em música, denominamos acorde o conjunto de notas executadas simultaneamente. Cada acorde possui uma relativa, que é uma espécie de acorde equivalente, porém com alteração tonal: um acorde maior tem como relativa outro menor. Por exemplo: O acorde relativo de dó maior é lá menor, o de sol maior é mi menor. Apesar da diferença da tonalidade, a semelhança sonora entre esses acordes é tênue e, em vários casos, um pode ser substituído pelo outro sem que haja prejuízos significativos para a melodia. Desse modo, a alteração entre diabo e Diabo pode representar a alteração entre um acorde e sua relativa. Vejamos:

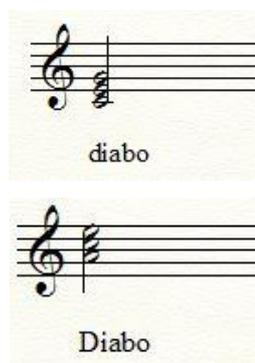


FIG.6: Alteração entre um acorde e sua relativa.  
FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Já a mudança de diabo ou Diabo para demônio parece-nos um pouco mais incisiva. Assim, acreditamos que a partitura traria mudanças mais perceptíveis, por exemplo, em lugar de dó, mi, sol teríamos dó, sol, si ou qualquer alteração que fosse notória. Teríamos então possibilidades infinitas. Apesar de o texto nos sugerir as variações melódicas, não é possível precisar a melodia que permeia *Grande Sertão: veredas*. Vejamos, na partitura, como ficariam as três linhas melódicas:



FIG.7: Alteração melódica entre diabo, Diabo e demônio.  
FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Vistas as análises que tecemos sobre a cantiga do Diabo, concluímos que Rosa não deixa uma linha melódica com um tipo de compasso e figuras definidas, mas deixa sinais de uma música que vai se compondo a partir da leitura de cada ouvinte. Façamos, pois, a descoberta da música de Diadorim.

### 3.3 Valsa para Diadorim

Personagem mágico para o romance, surge-nos como Reinaldo e transforma-se em Diadorim que era, originariamente, Deodorina. A despeito dessas metamorfoses no nome, uma característica o acompanha em toda a narrativa: a coragem. Ainda no primeiro encontro com Riobaldo, Diadorim diz da necessidade de se ter coragem, e comprova sua falta de temor ao atravessar o Rio-De-Janeiro em um pequeno bote sem saber nadar e sem demonstrar medo algum: “‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – ‘Eu não sei nadar...’ O menino sorriu bonito. Afiançou: – ‘Eu também não sei.’”(ROSA, 2006, p. 106). Contrariamente, Riobaldo tinha o medo como companheiro: “Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em mim era variável.” (ROSA, 2006, p. 46). O medo e a coragem vêm se completar através do encontro entre Riobaldo e Diadorim. Também em outros aspectos esses companheiros jagunços se completavam; vejamos: “Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai...” (ROSA, 2006, p. 46). “Provei. Diadorim não chegou a provar.” (ROSA, 2006, p. 54). “Diadorim alegre, e eu não.” (ROSA, 2006, p. 94).

Poderíamos pensar também sob a perspectiva de um ponto que circunda o romance e que já mencionamos no capítulo 1: tudo é e não é. Rosa trabalha com a convivência dos contrários: “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 2006, p. 10) “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2006, p. 11). O grande ponto é que nada está acabado ou intacto, mas em transformação contínua: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.” (ROSA, 2006, p. 23).

No decorrer do enredo, Diadorim vai deixando pequenos sinais de sua verdadeira identidade: “Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor.” “(...) ele gostava de silêncios.” (ROSA, 2006, p. 35). Observando

atentamente, notamos que a palavra silêncios aparece como metáfora para segredos, mistérios... uma dica sobre o ethos do personagem.

O comportamento misterioso de Reinaldo nos insinua uma música cheia de surpresas, uma melodia incomum, nada previsível. Ao mesmo tempo, ao mencionar Diadorim, quase sempre o narrador fala com ternura, saudade e sentimento. Acreditamos que a canção para Diadorim seria suave como uma cantiga de ninar e envolvente como uma dança a dois. Vejamos a letra dessa cantiga subjacente em *Grande Sertão: veredas*:

- 1 Pensei em Diadorim.
- 2 Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim
- 3 Diadorim me abraçava,
- 4 sentimento meu ia voava reto para ele...
- 5 Amor vem de amor
- 6 Em Diadorim, penso também
- 7 Diadorim é a minha neblina...
  
- 8 Diadorim e eu, nós dois.
  
- 9 Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas.
- 10 o querer gostar de Diadorim mais do que,
- 11 a claro, de um amigo se pertence gostar;
- 12 olhava Diadorim nos olhos
- 13 Diadorim me queria tanto bem,
- 14 que o ciúme dele por mim também se alteava
- 15 Diadorim pôs mão em meu braço
- 16 Do que me estremeci,
- 17 Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria.
- 18 Mas Diadorim sabia disso,
- 19 parece que não deixava
  
- 20 Diadorim
  
- 21 tão bonito tão sério
- 22 eu, às loucas, gostasse de Diadorim
- 23 a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar
- 24 como queria, no honrado e no final
- 25 eu ambicionando de pegar em Diadorim,
- 26 carregar Diadorim nos meus braços, beijar,
- 27 as muitas demais vezes, sempre
- 28 Relembro Diadorim
- 29 Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.
  
- 30 Diadorim
  
- 31 sua amizade delicadeza
- 32 Diadorim veio me fazer companhia
- 33 Diadorim estava a suaves
- 34 Que vontade era de pôr meus dedos, de leve,
- 35 o leve, nos meigos olhos dele
- 36 esses olhos

37 aquela beleza verde

38 Diadorim

39 o sorriso dele me dobrava o ansiar  
40 a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo  
41 Diadorim passando por debaixo de um arco-íris.  
42 Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...  
43 Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim  
44 Meu amor de prata e meu amor de ouro.  
45 Aquela beleza que nada mudava  
46 Diadorim apalpou meu braço  
47 Vi: os olhos dele marejados.  
48 eu gostava de Diadorim  
49 Diadorim era aquela estreita pessoa  
50 não dava de transparecer o que cismava profundo  
51 eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim  
52 se Diadorim segurasse em mim com os olhos,  
53 Me declarasse as todas as palavras?  
54 Suasse saudade de Diadorim?  
55 A saudade de Diadorim voltou em mim  
56 de afogo de chegar, chegar, e perto estar  
57 Diadorim me abraçou  
58 Diadorim belo feroz!  
59 “Reinaldo! O Reinaldo!”  
60 eu dele era louco amigo  
61 afeição que me estragava,  
62 feito um mau amor oculto

63 nós dois, Diadorim comigo

64 De olhos os olhos agarrados: nós dois.  
65 meu maior bem-querer por Diadorim  
66 Diadorim veio para perto de mim,  
67 falou coisas de admiração, muito de afeto leal  
68 mel de melhor  
69 fui para perto de Diadorim.  
70 Diadorim alegre,  
71 Gostava de Diadorim, dum jeito condenado  
72 nem pensava mais que gostava,  
73 mas aí sabia que já gostava em sempre

74 vi um menino  
75 devia de regular minha idade  
76 era um menino bonito, claro,  
77 com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes  
78 eu olhava esse menino, com um prazer de companhia,  
79 como nunca por ninguém eu não tinha sentido  
80 ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições,  
81 a voz mesma, muito leve, muito aprazível.  
82 Fui recebendo em mim um desejo  
83 de que ele não fosse mais embora  
84 meu companheiro amigo desconhecido  
85 Ele me deu a mão

86 O menino tinha me dado a mão  
 87 Era uma mão bonita, macia e quente  
 88 aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes,  
 89 De folhudas pestanas, luziam um efeito de calma  
 90 Nem em minha mãe eu não pensava.  
 91 E o menino pôs a mão na minha.  
 92 Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele  
 93 Era uma mão branca, com os dedos dela delicados  
 94 Sereno, sereno.  
 95 os olhos dele, produziam uma luz

96 o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim...*  
 97 é de Diadorim que você deve de me chamar  
 98 era tão singular  
 99 ele me deu a mão.  
 100 Daquela mão, eu recebia certezas.  
 101 Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim,  
 102 tão externos, quase tristes de grandeza.

103 “*Diadorim... Diadorim!*”

104 força de afeição.  
 105 Ele sério sorriu.  
 106 E eu gostava dele, gostava, gostava  
 107 os olhos me perturbavam;  
 108 mas sendo que não me enfraqueciam.

109 Diadorim.

110 Reinaldo, Diadorim,  
 111 este era real o nome dele  
 112 Era um nome  
 113 Que é que é um nome?  
 114 Nome não dá: nome recebe.  
 115 havendo o ele querer que só eu soubesse  
 116 só eu esse nome verdadeiro pronunciasse  
 117 Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum  
 118 A amizade dele, ele me dava.  
 119 Amizade dada é amor.  
 120 Ele gostava de mim com a alma  
 121 O Reinaldo. Diadorim, digo.

122 Diadorim.

123 Diadorim  
 124 tão galante moço, as feições finas caprichadas.  
 125 Por não querer meu pensamento somente em Diadorim, forcejei.  
 126 Amigo meu era Diadorim  
 127 no meu, eu gostava, permanente.  
 128 Amizade de amor.  
 129 Só Diadorim.  
 130 Quem era assim para mim Diadorim?  
 131 eu não imaginava que pudesse largar Diadorim  
 132 Ele era meu companheiro  
 133 Eu gostava dele na alma dos olhos,

134 gostava da banda de fora de mim  
135 Meu corpo gostava de Diadorim.  
136 Diadorim, sério, testalto  
137 Meu corpo gostava do corpo dele  
138 “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?”  
139 Em Diadorim era que eu pensava,  
140 de fugir junto com ele era que eu carecia

141 Diadorim e eu

142 Diadorim, sempre atencioso, esmarte,  
143 correto em seu bom proceder  
144 ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável  
145 Ah, Diadorim...  
146 Ele gostava, destinado, de mim.  
147 Se amor?  
148 Diadorim tomou conta de mim.  
149 Era de Diadorim que eu mais gostava.  
150 Diadorim perto de mim.  
151 Diadorim sorria sério.  
152 Eu apertei a mão de Diadorim  
153 E Diadorim?  
154 O pensamento nele me repassava.  
155 Pensei em Diadorim.  
156 Pensar em Diadorim, era o que me dava cordura de paz.  
157 só em Diadorim era que eu pensava  
158 a falta que Diadorim me fazia  
159 risquei de mim Diadorim  
160 Diadorim me deu a mão  
161 eu tinha Diadorim assim perto de afeto  
162 Os grandes segredos...

163 Diadorim e eu

164 a sombra da gente uma só uma formava.  
165 Vi um sol de alegria tanta, nos olhos de Diadorim  
166 Diadorim e eu

167 Diadorim e eu

168 Tudo o que é bonito é absurdo  
169 Sério, quieto  
170 Naqueles olhos e tanto de Diadorim,  
171 O verde mudava sempre,  
172 como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados.  
173 Aquele verde, arenoso, mas tão moço,  
174 tinha muita velhice, muita velhice,  
175 querendo me contar coisas  
176 que a idéia da gente não dá para se entender  
177 é por isso que a gente morre.  
178 eu gostava de Diadorim  
179 gostava de Diadorim  
180 – de amor mesmo amor,  
181 mal encoberto em amizade  
182 eu mandava a morte em outros

183 Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor?  
184 O nome de Diadorim, que eu tinha falado,  
185 permaneceu em mim  
186 Me abracei com ele  
187 “Diadorim, meu amor...”  
188 um Diadorim assim meio singular  
189 Um Diadorim só para mim  
190 Tudo tem seus mistérios  
191 com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim  
192 Eu tinha gostado em dormência de Diadorim  
193 os belos olhos dele formavam lágrimas

194 “Diadorim!”

195 Diadorim do meu lado  
196 Diadorim não se fornecia com mulher nenhuma,  
197 sempre sério  
198 Dele eu ainda mais gostava  
199 a luz de seus olhos

200 Diadorim

201 suas miúdas feições  
202 Diadorim, os rios verdes  
203 Diadorim – eu adivinhava  
204 O Reinaldo era Diadorim  
205 Diadorim era um sentimento meu  
206 Alegria minha era Diadorim.  
207 Eu tinha súbitas outras minhas vontades,  
208 de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim,  
209 que era um escondido  
210 De Diadorim não me apartava.  
211 *Reinaldo-que* era Diadorim:

212 Diadorim e eu

213 os tristes e alegres sofrimentos da gente  
214 minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim  
215 aquela mão é que merecia todo entendimento  
216 Diadorim – o nome perpetua.  
217 Eu sou assim amor-com-amor  
218 Diadorim vindo do meu lado,  
219 Diadorim estava perto de mim,  
220 Com aquela forte meiguice  
221 Diadorim, com as pestanas compridas, os moços olhos  
222 Diadorim tinha uma luz.  
223 Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino  
224 Sempre eu gostava muito dele.  
225 como é que Diadorim podia ser assim em minha vida  
226 O maior segredo?  
227 Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu...  
228 Diadorim pensava em amor  
229 Diadorim, de meu amor  
230 Da amizade de Diadorim eu possuía completa certeza.  
231 Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu.

232 percebi os olhos de Diadorim,  
233 O olhar de Diadorim  
234 Os olhos de Diadorim  
235 Os olhos de Diadorim  
236 Diadorim: ele era o em silêncios  
237 Diadorim disse feito o sussurro, nessas veredas,  
238 Amizade de amor surpreende uns sinais da alma da gente  
239 Diadorim me olhava.  
240 Diadorim esperou, sempre com serenidade.  
241 O amor dele por mim era de todo quilate  
242 O amor só mente para dizer maior verdade.

243 eu mais Diadorim

244 Bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos  
245 Eu gostava do cheiro dele, do existir dele,  
246 do morno que a mão dele passava para a minha mão  
247 Diadorim era um impossível

248 Diadorim!

249 Contemplei Diadorim  
250 reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum  
251 Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira,  
252 dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto.  
253 E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura  
254 era belezas e amor, com inteiro respeito  
255 Diadorim tomava mais sorrateiro poder em meu afeto  
256 Eu gostava de Diadorim corretamente;  
257 Gostava aumentado, por demais, separado de meus sobejos.

258 Diadorim e eu,nós dois

259 Homem com homem, de mãos dadas  
260 Diadorim, o rosto dele era fresco, a boca de amor  
261 Diadorim, em sombra de amor  
162 Diadorim, todo formosura.  
263 Diadorim não temia.

264 “Diadorim...”

265 de Diadorim eu gostava com amor,  
266 que era impossível  
267 nos cuidados de meu amor Diadorim sempre estava  
268 Só fiz querer Diadorim comigo

269 Diadorim e eu

270 “Diadorim”  
271 “Diadorim” *é o Reinaldo...*  
272 eu peguei o pensamento em Diadorim  
273 Deixei meu corpo querer Diadorim  
274 Diadorim – mesmo o bravo guerreiro –  
275 ele era para tanto carinho:  
276 minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço:

277 a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto...  
 278 eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim  
 279 Ela fosse uma mulher  
 280 eu me encorajava  
 281 ela no meio de meus braços!  
 282 –... *Meu bem, estivesse dia claro,*  
 283 *e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... –*  
 284 por Diadorim uma amizade somente  
 285 exata de forte, mesmo mais do que amizade.  
 286 Essa simpatia que em mim, me aumentava  
 287 o meu bemquerer, constância da minha estimação.

288 Diadorim

289 o rosto dele se principiava dos olhos  
 290 olhei Diadorim  
 291 Sempre queria ver Diadorim  
 292 Diadorim

293 Diadorim!

294 “Traz Diadorim!”  
 295 Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes...  
 296 Buriti, do ouro da flor...  
 297 Diadorim, Diadorim  
 298 beleza dele permanecia,  
 299 só permanecia, mais impossivelmente  
 300 Os olhos dele ficados para a gente ver

301 Diadorim...

302 Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...  
 303 Diadorim!  
 304 Diadorim era uma mulher.  
 305 Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucua  
 306 Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci  
 307 Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca  
 308 Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata...  
 309 Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura...  
 310 E eu não sabia por que nome chamar;  
 311 eu exclamei me doendo:  
 312 – “Meu amor!...”  
 313 Ela tinha amor em mim.

314 Diadorim

315 a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar

Introduzimos nossas análises pela letra da cantiga. O tema que nela ressalta é o ponto central do romance: o amor de Riobaldo por Diadorim. A cantiga para Diadorim apresenta-se como uma declaração oculta, porém com uma verdade e um sentimento inquestionáveis.

Atentamo-nos primeiro para as frequentes aliterações que provocam musicalidade no texto e contribuem para a elaboração da cantiga que extraímos. Na primeira estrofe da música há aliteração nasal; já na quarta estrofe, no verso 31, temos “sua amizade/ delicadeza” donde o /z/ produz o efeito sonoro. Logo na sequência os versos: “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve,/ o leve, nos meigos olhos dele/ esses olhos/ aquela beleza verde.” A repetição do fonema /l/ é marcante e remete ao movimento das asas de um pássaro, como se ilustrasse o verso 29: “Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.” A proximidade entre os versos que mimetizam o balanço das asas e o verso que menciona o abraço, como as asas dos pássaros, permite-nos deduzir que um completa o outro, dinamizando o texto e auxiliando a compreensão do leitor. No decorrer da cantiga, surgem várias outras assonâncias e aliterações que vão moldando a música que buscamos compor a partir de nossas leituras.

Aproveitamos para discutir a metáfora do abraço. O único toque entre Riobaldo e Diadorim era o dar as mãos. Para além disso, tudo que existia era sonho. Abraços eram constantes nas fantasias de Riobaldo, daí tamanho afeto nessas ações. Um abraço como as asas de todos os pássaros é um abraço sem tamanho, reforçado de sentimento, longo, duradouro, mas leve e suave como demandam as penas. No terceiro verso, aparece a ideia de Diadorim abraçando Riobaldo, ideia essa que se repete nos versos 57, 186, 191, além do verso 29, já mencionado. Ressaltamos que, no verso 191, há a comprovação de que esses gestos eram imaginários: “com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim”. A ação se realizava com a mente, o que significa que ela não se materializava.

Como dissemos, dar as mãos era um gesto constante entre os protagonistas. O toque entre as mãos era o ápice do amor, a concretização possível do sentimento. No verso 85 temos uma cena em que esse gesto ocorre e no verso 214 temos a prova de que a ação era constante: “minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim”. Dizer que a mão agiu por si, representa a repetição de movimentos de maneira a condicionar o gesto. Eles se davam a mão com tamanha frequência que o gesto tornou-se, em algum momento, automático.

Outro verso que nos chama atenção é o 23: “a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar”. A palavra raiva pode significar, além de ódio, “[â]nsia veemente; desejo irresistível. (...) Paixão ardente”<sup>8</sup>. Por essa perspectiva, o incerto não era o ódio ou sentimento negativo, mas a paixão rechaçada, escondida, proibida. A paixão que representava, para os apaixonados, o impossível; por isso era incerta, duvidosa. É válido notar a tenuidade entre amor e ódio, raiva e paixão. Talvez sejam essas diferenças quase insignificantes o motivo para

<sup>8</sup>Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=raiva>>. Acesso em: 13/09/2015.

Guimarães se apegar à travessia e lidar continuamente com a reversibilidade: as coisas são e não são.

Por não ter condições de desfrutar de seu sentimento como gostaria, Riobaldo demonstra todo seu afeto por Diadorim através da amizade. Todavia, essa amizade era um disfarce constante do seu amor, tanto que compra um presente apenas para Reinaldo; para nenhum de seus outros amigos: “eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim” (verso 51). Riobaldo compra um presente não para o amigo, mas para o amado. Válido destacar que não era um presente simples; a pedra de topázio é preciosa, uma espécie de joia, o que configura mais uma pista deixada por Rosa para o leitor desvelar o segredo de Diadorim, haja vista que joias são, normalmente, valorizadas e desejadas por mulheres. A escolha desse presente reflete a dúvida da verdadeira identidade de Diadorim, mas também representa a dicotomia do personagem: grosseiro como uma pedra, mas valioso e passível de ser lapidado. Importante ainda lembrar que a pedra de topázio pode ter a cor verde, fazendo alusão aos valiosos olhos de Diadorim. Acrescentando nossa análise, lembramos que Ivana Ferrante Rebello, em sua tese, discorre, dizendo da trajetória e do paradeiro dessa pedra. A autora conclui que a pedra é uma metáfora para o livro *Grande Sertão: veredas* que ficou, por fim, em posse de Aracy, segunda mulher de Rosa, que é quem possui todos os direitos autorais do romance (REBELLO, 2011).

Retomando a sonoridade das palavras, encontramos na música, além de aliterações, cacofonias que produzem novos sentidos. No verso 14 (que o ciúme dele por mim também se alteava) as duas últimas palavras soam como o verbo saltar que, por sua vez, pode significar acometer. Acometer liga-se a patologia e torna-se pertinente ao texto quando notamos que patológico vem do mesmo radical de paixão: pathos. Assim, o ciúme de Diadorim por Riobaldo cresce e era carregado de paixão; provavelmente a paixão é que provocava tal crescimento sensitivo. No verso 52: “se Diadorim segurasse em mim com os olhos”, a sinestesia é óbvia, mas desponta também através do som das palavras, a ideia de Diadorim sem Riobaldo (Diadorim sem mim) em uma possibilidade de considerarmos Riobaldo como intérprete ou eu-lírico da canção. Nova cacofonia surge no verso 242: “O amor só mente para dizer maior verdade”, em que a expressão “só mente” pode ser compreendida, pela audição, como somente, no sentido de apenas. Desse modo, o verso significaria que apenas o amor pode ser verdadeiro.

Uma vez mencionada a cacofonia e a sinestesia, apresentamos o verso 133: “Eu gostava dele na alma dos olhos”, no qual poderíamos considerar a mistura entre um sexto sentido e a visão. No romance, os sentidos vão se ampliando à medida que notamos que o livro nos

oferece mais que palavras a serem lidas: músicas a serem ouvidas, comidas a serem degustadas, texturas a serem descobertas... Enfim, Rosa propõe um livro a ser experimentado. No verso 192 da cantiga: “Eu tinha gostado em dormência de Diadorim”, a palavra dormência provoca a perda dos sentidos, como se Diadorim provocasse no narrador uma sensação paradoxal de não sentir mais nada além do amor. Claro, dormência pode representar também o ato de dormir continuamente; Riobaldo amava Diadorim como um sono profundo e sem fim, em constância.

A letra que retiramos para compor nossa música apresenta-nos dois refrãos: um com a ideia de Riobaldo e Diadorim juntos e outro apenas com o nome de Diadorim, que é bastante sugestivo. Pensar em Riobaldo e Diadorim juntos é quebrar tabus, escandalizar a sociedade, debater relações homoafetivas... mas é também buscar compreender as diferenças, notar que sentimento não se explica, que amor é maior que preconceito. Pensar o nome Diadorim é pensar uma gama de possibilidades enriquecedoras para o romance. O nome Diadorim pode ser desmembrado em Dia e dor. Dia pode representar uma abreviação de diabo ou ainda o antônimo de noite. Na primeira perspectiva, Diadorim é aquele que atenta ou traz tentação, incomoda, provoca, faz parte do proibido; na segunda, Diadorim é o que traz a luz, que acalma e leva o medo embora, o que se torna mais pertinente quando pensamos em toda a coragem que o conduzia. Observar o personagem pelos dois aspectos é considerar suas faces, aquela que se dá a ver por todos, aquela conhecida apenas de Riobaldo e aquela que se revela após a morte dele/dela. Na primeira estrofe, verso 7, a expressão “Diadorim é a minha neblina” reforça essa ausência de identificação. A neblina é uma névoa que deturpa a imagem e atrapalha a clareza. Diadorim era o encoberto, o segredo que seduzia Riobaldo. Interessante notar o verbo no tempo presente, momento em que o narrador contava a história, como se Diadorim, mesmo após ter sua identidade revelada, ainda fosse uma neblina, um mistério ou a verdade ofuscada. Poderíamos pensar que Diadorim era uma neblina constante porque o narrador não conseguia compreender seus sentimentos após tantos anos. Riobaldo não sabia dizer se amava o homem ou a mulher. No verso 259: “Homem com homem, de mãos dadas”, há uma espécie de desejo que ele não sabia explicar. Sua neblina. O verso 84 apresenta uma antítese que demarca essa característica de Diadorim: “meu companheiro amigo desconhecido”. Como alguém pode ser amigo e desconhecido? Eis o grande truque do personagem. Essa identidade antitética é reforçada pelos versos 105 e 151 nos quais ele aparece sorrindo sério. A dor, segunda parte do nome Diadorim, é uma sensação inquietante que machuca e entristece quem a sente. O personagem, involuntariamente, provocava dor em Riobaldo e era, com certeza, alguém já muito machucado pela vida.

Um ponto que fica latente é a temática do amor entre Riobaldo e Diadorim. Não há como fugir da polêmica se esse amor era ou não homoafetivo, dada a verdade de que Reinaldo era mulher, ou seja, Deodorina. O verso 217 apresenta a expressão amor-com-amor. Por que não amor com paixão? As palavras se espelham e refletem o sentimento entre iguais. Interessante reforçar a ideia de que as palavras se espelham, porque o espelho sugere algo, aparentemente, igual, contudo, sabemos que a imagem espelhada é, na verdade, o inverso da imagem real: Diadorim, o homem espelhado, supostamente igual, mas oposto. No verso 164: “a sombra da gente uma só uma formava”, a palavra sombra comunga dos sentidos de espelho: desponta-se como uma espécie de desdobramento por projeção e reforça a ideia do amor entre iguais.

Porém, no verso 41: “Diadorim passando por debaixo de um arco-íris”, há uma demonstração da necessidade de Riobaldo em afirmar sua opção sexual. Ele queria deixar transparecer que era heterossexual, tanto que desejava que Diadorim fosse mulher, passasse sob o arco-íris e mudasse de sexo para que o amor se realizasse. Fundamental considerar o contexto da narrativa: uma sociedade patriarcal, machista, em especial no sertão: lugar de cabra macho. Um aspecto interessante dessa passagem é que Riobaldo queria que o outro se tornasse mulher, não ele. Se ele queria tanto poder viver esse romance, por que não passou ele mesmo sob o arco-íris? Por que Diadorim é quem deveria passar? Sua cultura machista não o permite. Riobaldo era um homem apaixonado por uma pessoa que era uma mulher travestida de homem; aqui retomamos a dúvida sobre a qual discorremos em nosso segundo capítulo: ele amava a figura masculina ou feminina de Diadorim? O que fica claro é seu desejo de concretizar esse amor, presente no verso 140: “de fugir junto com ele era que eu carecia”, no qual Riobaldo explicita sua vontade em fugir para onde seu amor pudesse ser vivenciado com o parceiro, dado que no sertão isso não seria possível. Em nossas reflexões anteriores, apresentamos discussões sobre os efeitos repressivos da sociedade nas relações homoafetivas.

O amor entre os protagonistas tinha seu lado carnal. Na música, alguns versos apontam para esse desejo erótico: “Meu corpo gostava de Diadorim.” (verso 135); “Meu corpo gostava do corpo dele” (verso 137); “passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim” (verso 208). Chama-nos atenção o verso 137, no qual não há um pronome neutro para representação do alvo do amor de Riobaldo. Nesse verso, o gênero masculino é representado pelo pronome “dele” e sinaliza a expressão homoafetiva no romance e na música.

No verso 218: “Diadorim vindo do meu lado”, há a representação de uma fala de Riobaldo. Biblicamente, o lugar da mulher é ao lado do homem. Segundo o mito bíblico, foi da lateral masculina, da costela de Adão, que Deus retirou o necessário para criar a mulher:

“Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem.” (*Gn*, 2:21-22). Assim, o verso 218 deixa nova dica sobre o mistério de Diadorim. Contudo, a dúvida perpassa todo o romance, bem como toda a cantiga. Algumas características confundem o leitor-ouvinte como, por exemplo, o verso “Com aquela forte meiguice” (220). Tradicionalmente, a força é destinada ao homem, assim como a meiguice o é para a mulher. Do mesmo modo, o verso 31 menciona a delicadeza, signo que também remonta à imagem do “sexo frágil”. O verso 58 traz “Diadorim belo feroz”, reforçando a dualidade de suas características: beleza mais ligada ao sexo feminino, e ferocidade ao sexo masculino. Também o verso 277 menciona “dureza do queixo” que alude a um rosto másculo. E assim, tantos outros trechos e versos insinuam ora características femininas, ora masculinas e põem o leitor em um lugar desconfortável de dúvida e questionamentos. O fato é que Diadorim fugia aos padrões, apresentava-se com aparência incomum e difícil de decifrar. Interessante notar que, mesmo após descobrir o verdadeiro sexo de Diadorim, Riobaldo continua a tratá-lo pelo gênero masculino: “a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar” (verso 315). Se Riobaldo amava o homem ou a mulher é um ponto digno para longa discussão; entretanto o tema, apesar de fascinante, não é foco do nosso trabalho, de modo que encerramos aqui nossos apontamentos a esse respeito.

A beleza física é um dos fatores que provoca atração entre seres humanos. Como demonstramos, a beleza de Diadorim era diferenciada. Na cantiga, a personagem é comparada e descrita a partir da natureza. Por exemplo, no verso 89, os cílios de Diadorim são comparados a folhas e no verso 172, a cor de seus olhos é aproximada às cores dos rios. Essa caracterização demanda para Diadorim o mesmo afeto que o narrador dedicava ao sertão: o lugar maior; o cenário infinito. Aproveitamos para discorrer sobre os olhos de Diadorim que foram comparados aos rios: olhos verdes. O verso 64: “De olhos os olhos agarrados: nós dois”, esclarece que a relação se dava pelos olhos e, mais do que isso, começa através deles. No primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, ainda na adolescência, os olhos ganharam destaque, tornaram-se o elemento inesquecível: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas (versos 88 e 89). Olhos esmerados, com esmero, perfeitos; esmartes, foneticamente, *smart*, esperto, vivo ou ainda olhos de Marte, deus da guerra, segundo a mitologia. Diadorim nasceu para guerrear, por isso tinha olhos de Marte. Esmarte pode representar também uma variação regional para esmalte. Sob essa visão, Diadorim seria a pessoa de olhos esmaltados, cobertos de brilho. A expressão “esmerados esmartes” aparece,

desmembrada, em outros versos: “Diadorim, sempre atencioso, esmarte” (verso 142); “ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável” (verso 144). Os versos lidos sequencialmente relembram a ideia dos olhos esmerados esmarte, como se fosse intenção do eu-lírico resgatar a todo momento a imagem daqueles olhos. Por mais que Riobaldo se esforçasse em negar, ele tinha Reinaldo no mais alto sentimento; muito além de um amigo, o homem dos olhos verdes era para o narrador-personagem um pedaço de si, uma parte de seu corpo, tal qual um filho é uma fração de sua mãe: “gostava da banda de fora de mim” (verso 134). Diadorim era a banda de fora de Riobaldo, a extensão do corpo do amigo. A partir de toda a importância que Riobaldo dedicava a Diadorim, observamos que as aspas, que indicam a fala no romance e solo na música, na cantiga só aparecem nos vocativos para Diadorim, como se fossem os versos aos quais o narrador se propusesse a cantar. Riobaldo, representando um solista da canção, só cantaria os versos que mencionassem sua palavra preferida ou se referissem à pessoa mais especial: “Reinaldo! O Reinaldo!” (verso 59), “*Diadorim... Diadorim!*” (verso 103), “Diadorim, meu amor...” (verso 187), “Diadorim...” (264). Também nos demais versos apresentados com aspas há referências ao nome Diadorim ou vocativo para o mesmo personagem. Comprovando, atentemos para o verso 138: “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?”, donde o nome Diadorim é, desnecessariamente, repetido, sugerindo que o nome fora dito pelo locutor apenas pelo prazer de ser mencionado.

Conforme já dissemos, a “Valsa para Diadorim”, a julgar pelo personagem inspirador, sugere um ritmo suave, como uma cantiga de ninar, e envolvente como uma dança a dois, o que resulta em valsa. Assim, a canção que propusemos foi uma valsa, um ritmo dividido em compassos de três tempos, dançado em pares e que, quase sempre, apresenta melodia suave e romântica, dada a circunstância da dança. Esse ritmo é oriundo da Europa e representava a música burguesa, já que era frequentemente tocado nos grandes bailes. Com o passar do tempo, popularizou-se e ganhou o gosto do brasileiro.

Esclarecemos que o processo de elaboração da letra foi o mesmo utilizado para música do diabo; seguimos a ordem em que cada verso aparece no livro e escolhemos entre vários trechos aqueles que pareciam mais sugestivos e relevantes para o tema da cantiga Proposta.

Poderíamos aqui desenvolver o mesmo processo da cantiga anterior: realizar a escansão de cada verso e a partir desta elaborar frases rítmicas, sugerir tipos de intervalos com base na tensão provocada pela leitura, ou ainda propor uma dinâmica musical, observando a velocidade e entonação exigidas pelo texto. Não obstante, o que faremos é uma abordagem melódica da primeira estrofe da música, na qual apresentaremos todos os aspectos supracitados. Seria, pois, uma valsa com melodia suave e, em alguns pontos, imprevisível;

teria acordes mais elaborados, mas ao mesmo tempo seria acessível, mais próxima do popular do que do erudito. Vejamos:

The image shows a musical score for the first stanza of 'Valsa para Diadorim'. The score is written in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of five staves of music with lyrics in Portuguese. Chords are indicated above the notes. The lyrics are: "Pen sei em Di a do rim eu que ri a mo rrer pen san do em meu a mi go Di a do rim Di a do rim me a bra ça va sen ti men to meu i a vo a va re to pra e le a mor vem dea mor em Dia do rim pen so tam bém Di a do rim éa mi nha ne bli na Di a do rim e eu nós dois Di a do rim e eu nós dois".

FIG. 8: Sugestão de partitura para a primeira estrofe da Valsa para Diadorim.  
FONTE: OLIVEIRA, 2015.

Sempre importante ressaltar que nossas escolhas são arbitrárias. Interessa-nos notar que a Valsa para Diadorim representa uma música que mimetiza alguém meigo e corajoso, com dupla identidade, por isso deve ser complexa; também toda a cantiga está envolta de sentimentos como amor e amizade, o que sugere uma melodia tranquila, de modo a repassar esses sentimentos.

Pensando na melodia, o verso 155 repete o primeiro verso da letra e isso nos sugere, na música, um ritornello, que é um ornamento que sinaliza repetição da música. Na letra, significa o reconto da história já contada; na música, a repetição da melodia. Observamos que o recurso vem no verso 155 de uma letra com 315 versos, ou seja, praticamente na metade, o que nos leva a pensar no lugar de meio, a constante travessia a que Rosa tanto se dedicava. Não fizemos essa representação na partitura porque nela apresentamos apenas a primeira estrofe, mas fica nossa sugestão para a composição de uma melodia completa.

Comparando as cantigas que desvelamos do livro, fica evidente o tamanho de uma em comparação à outra. Riobaldo dedicou-se muito mais à música de Diadorim do que à música

do Diabo. Isso porque Diadorim era quem ocupava seus pensamentos. Essa fixação, quase devoção, torna-se ainda mais notável quando consideramos a personagem Diadorim como sendo o próprio Diabo. Desse modo, ambas as cantigas teriam a mesma inspiração ou fonte inspiradora. Algumas pistas são deixadas no texto e nos levam a acreditar que o Diabo era Diadorim. Fora a Diadorim que Riobaldo vendera sua alma. Vejamos: “O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. (...) E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido...” (ROSA, 2006, p. 594). “Diadorim a vir – do topo da rua (...)” (ROSA, 2006, p. 594). Quando a rua é o inferno, aquele que vem do seu topo é o anfitrião, o demônio. A sequência entre as frases possibilita a proximidade entre o Diabo e Diadorim. A comprovação surge logo em seguida: “... o *Diabo na rua, no meio do redemunho...* O senhor soubesse... Diadorim (...)” (ROSA, 2001, p. 610).

Poderíamos encontrar muitas outras cantigas que vão se compondo como veredas no romance. Música das palavras, canção do sertão, canto da natureza e tantos outros temas brotam com suas sugestões musicais e nos levam a pensar *Grande Serão: veredas* não apenas como um livro, mas também como um cancionero cujas cantigas aguardam ansiosamente para serem cantadas. Expusemos aqui algumas possibilidades musicais para cantigas subjacentes ao romance rosiano, bem como propusemos ritmos e melodias para leituras mais dinâmicas.

## Conclusão

A música está presente na vida do homem desde os mais remotos tempos. Cantar, cantarolar, assobiar, bater palmas em determinado ritmo... todas essas ações são parte do cotidiano humano. Comigo não é diferente, porém a música foi ganhando cada vez mais espaço em meu caminho.

Desde muito nova cantava em corais na igreja, participava de concursos musicais infantis, estudava no conservatório e integrava projetos voltados para música e dança. Estudei violão dos 9 aos 18 anos de idade. Tocar e cantar permitiam-me, e ainda permitem, uma espécie de catarse, fuga ou mesmo uma forma de refletir sobre algo e relaxar para encontrar soluções aos infindáveis problemas da vida. Todavia, a língua portuguesa também sempre me encantou. As regras, o funcionamento da língua, a elaboração gramatical... tudo me fascinava.

Ainda na 5ª série, atualmente 6º ano, já havia me decidido em ser professora de língua portuguesa. Ao entrar no curso de letras, descobri a literatura e esta me despertou para um lado humano e profissional pelo qual ainda não havia me interessado. Fui percebendo mundos fantásticos e possibilidades incríveis. Ao ser desafiada por minha orientadora a trabalhar música e literatura, encontrei meu caminho. De início foi complicado, pois eu estava voltada para a linguística e não tinha muita intimidade com a literatura. Todavia, desenvolvendo meus trabalhos, fui sentindo uma espécie de prazer que jamais imaginei ser possível na academia ou trabalho. Tal desafio me proporcionou aproximar duas paixões. Hoje, não vejo meu futuro sem a música nem tampouco sem a literatura. “No meio do caminho tinha uma pedra” que se tornou degrau para que eu pudesse subir mais alto.

O trabalho que desenvolvemos buscou evidenciar duas das cantigas subjacentes a *Grande Sertão: veredas*: a “Canção do Capiroto” e a “Valsa para Diadorim”, ambas retiradas por meio de minuciosas leituras da narrativa. Assim, nosso tema foi as músicas compostas com base nesse exercício de leitura. A partir do tema proposto, vimos a importância de alertar os leitores para a presença dessas cantigas que vão se compondo, pois, como percebemos, as canções ali escondidas têm um propósito além de simples efeitos sonoros.

Nesta pesquisa, utilizamos o método bibliográfico, com pesquisas e leituras focadas em nosso tema. Para bem desenvolvermos esta dissertação, percorremos um caminho previamente planejado, buscando ligar nossas discussões aos temas que surgem em *Grande Sertão: veredas*, sugerindo cantigas.

No primeiro capítulo, exploramos uma fortuna crítica focada no romance, na relação música-literatura e em conceitos e abordagens básicas de teoria musical. Com o auxílio de Paulo Costa Lima (2010), refletimos sobre o relacionamento temporal entre os sistemas semióticos em questão (música e literatura). Ivan Cláudio Pereira Siqueira (2009) e André Vinícius Pessoa (2008) contribuíram com nossas análises musicais de textos rosianos. Eles comprovaram a musicalidade que Rosa dedicava às suas produções, apontando trechos de texto em que o ritmo de leitura complementa o sentido da estória e sugere música. Também Gabriela Reinaldo (2005) ajudou-nos a explorar a sonoridade em Rosa. Ela propôs a teoria da música subjacente, utilizada largamente em nosso trabalho. A “Valsa para Diadorim” e a “Canção do Capiroto” são músicas subjacentes, retiradas das entrelinhas do romance. Foi a partir dessa teoria que buscamos, em nossas leituras, sinalizar as cantigas ali submersas.

Para sugerirmos música às letras que extraímos, a teoria musical foi necessária. Apoiamo-nos em Bohumil Med (1996), para conceituar ritmo, melodia, harmonia, entre outros elementos fundamentais para a composição musical. Embasados em Roland de Candé (2001), apresentamos um antigo modelo rítmico musical, que nos permitiu analisar os variados ritmos de leitura de modo mais simples e acessível. Os pés métricos, que representavam as unidades rítmicas, simbolizavam tempos curtos ou longos. Os tempos curtos eram mais fracos e os longos, mais fortes. A união entre pés métricos gerava o metro, correspondente às frases musicais. Cada metro recebia uma nomenclatura e desempenhava uma função específica. Na “Valsa para Diadorim”, por exemplo, o desenho ( ∪ ∪ — ), denominado Anapesto, certamente seria utilizado caso a música fosse transposta para o modelo rítmico grego, haja vista que esse tipo de metro significa “enérgico, dinâmico, mas calmo.” (FONTES, 2001, p. 94), bem parecido com o personagem Diadorim: “Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca.” (ROSA, 2006, p. 558), “Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma” (ROSA, 2006, p. 103-104). Como percebemos, a personagem se constrói, ou poderia se construir, em ritmo Anapesto.

Pensar a cultura popular nos valeu para observar nossas personagens sob a perspectiva de suas realidades, assim como considerar essas observações ao realizar nossas escolhas dos elementos musicais que comporiam as canções subjacentes, por nós desveladas. Também foi por meio da observação do aspecto cultural que definimos os ritmos mais apropriados para cada canção: considerando a tradição da valsa e seus significados, julgamos que este seria o melhor gênero para a música representante de Diadorim. Roque de Barros Laraia (2003) e

Gustavo Barroso (1949) discorreram sobre os conceitos de cultura popular e nos instigaram a buscar raízes que auxiliaram o processo criativo de nossas canções. Nosso interesse pela cultura popular e pelo folclore do sertão partiu do princípio de que “todo o folclore sertanejo mostra a formação perfeita das almas que habitam aquela região de sol quente. Os cantos que durante longo tempo as deleitaram e fizeram palpitar os corações (...) revelam perfeitamente os estados de espírito da raça.” (BARROSO, 1949, p. 8). Assim, as músicas que retiramos de *Grande Sertão: veredas* ampliam nossos conhecimentos sobre os personagens, cenários, contextos e enredo. As canções que extraímos integram a cultura popular, uma vez que mimetizam as raízes sertanejas e fazem crescer os signos do romance.

No segundo capítulo, debatemos a semiótica, o que foi essencial para transpormos o texto literário para o texto musical. Hildo Honório Couto (1983), João Adolfo Hansen (2000), Lúcia Santaella (1992), Suzi Sperber (1982), entre outros, embasaram nossas discussões sobre a relação entre imagem e palavra, os vários significados de um mesmo significante e sobre a transposição de um processo semiótico para outro. Essas discussões deram-nos a assitência necessária para nossa atividade de tradução intersemiótica. Foi considerando esses debates, que notamos e aceitamos as diferenças que surgem quando realizada a transposição, nos caso, da literatura para a música. Ainda neste capítulo, discorremos sobre questões fundamentais que rondavam as letras das cantigas subjacentes que apresentamos. Falamos, em especial, do amor, do diabo e da travessia. Bernardo Andrade Maçarolla (2000), Deise A. M. Assumpção (2000), Júnia Cleize Gomes (2013), Willi Bolle (2010) junto a outros estudiosos, abordaram estes e mais alguns temas que depreendemos em nossas cantigas.

Em nosso último capítulo, apresentamos as letras das cantigas que retiramos de *Grande sertão*, sugerindo possibilidades musicais (intervalos, melodias, ritmos, dinâmicas) de acordo coma temática e com os sentimentos provocados pela leitura de tais textos. Ao compor nossas sugestões, utilizamos as noções de música e musicalidade apresentadas no primeiro capítulo, bem como consideramos o processo de transposição semiótica, discutido no segundo capítulo. Pensando os sentimentos a serem estimulados pelo circunflexo de Russel, procuramos escolher gêneros musicais que privilegiassem as sensações mais pertinentes conforme nossas leituras e conforme o tema de cada cantiga. Ainda no capítulo três, analisando as temáticas sugeridas pelas letras que extraímos, aprofundamos os debates que iniciamos no capítulo 2.

Assim, notamos que as cantigas que propusemos maximizam as possibilidades de leitura e contribuem na construção de sentidos para o texto, de modo que os signos apreendidos nessas músicas crescem com o processo de tradução semiótica, por exemplo, o

diabo deixa de ser um sub-tema e torna-se tema central, ganhando mais atenção e conferindo maior abertura ao livro.

Como resultado deste trabalho, através das músicas que elucidamos, disseminamos um pouco da cultura popular, pois as cantigas propostas recaem sobre uma série de tradições, como por exemplo, o pacto com o diabo, a associação do vendaval ao demônio entre outras questões representativas da tradição de um povo: a cultura popular. Ainda como resultado, contribuimos para os estudos rosianos e sugerimos novas cantigas para o repertório musical brasileiro. Gostaríamos de reiterar que as cantigas subjacentes ao romance contribuem para a construção geral do sentido do texto, além de propor uma leitura mais dinâmica

## REFERÊNCIAS

### Referências do autor

ROSA, João Guimarães. 2. In: *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. “Entrevista concedida a Günter Lorenz.”

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organizada e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, Belo Horizonte, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

### Referências sobre o autor

BOLLE, Willi. *A função luciférica da linguagem: Grande Sertão: veredas à luz da história do diabo de Vilém Flusser*. In: FANTINI, Marli. Machado e Rosa – Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

COSTA, Anderson Borges. *Atravessando o sertão de Guimarães Rosa*. Disponível em: <[http://www.geminaliteratura.com.br/2010/adrenalina\\_nas\\_entrelinhas\\_dez10.html](http://www.geminaliteratura.com.br/2010/adrenalina_nas_entrelinhas_dez10.html)>. Postado em: dezembro de 2010. Acesso em: 24 de abril de 2015.

COSTA, Horácio. *Juan Rulfo e Guimarães Rosa: convergências*. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. – 1ª ed. – São Paulo: Hedra, 2000.

LAPORTA, Vera. *Veredas do Rosa*. Disponível em: <<http://veredasdorosa.blogspot.com.br/2208/09/guimaraes-rosa-escritor-que-inspira.html>>. Acesso em 15 de abril de 2015.

MAÇAROLLA, Bernardo Andrade. *Da raiz que agarra e cresce em veredas de Rosa (brota)*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *Diadorim: o corpo nu da narração*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. *O Averso da Linguagem em Grande Sertão: Veredas*. In: FANTINI, Marli. Machado e Rosa – Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

NOGUEIRA, Nícea Helena. *Diadorim: a personagem ambígua de Rosa*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Diadorim: dia da lua*. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso 21 de em ago. 2012.

PESSOA, André Vinícius. *Uma poética da musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REINALDO, Gabriela. *Canto e Plumagem*. In: Plural Pluriel – Revuedescultures de langue portugaise. n° 10 – Imaginaires de La voix, 2012. Disponível em: <[http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=406:canto-e-plumagem-a-musica-na-obra-de-guimaraes-rosa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=406:canto-e-plumagem-a-musica-na-obra-de-guimaraes-rosa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55)>. Acesso em: 17 de abril de 2015.

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

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

SABÓIA, Ricardo. *Uma cantiga para Guimarães Rosa*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/uma-cantiga-para-guimaraes-rosa>>. Acesso em 06 de maio de 2015.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em: 12 de set. 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. *O Diabo e a inquisição*: repercussões em Grande Sertão: veredas. In: FANTINI, Marli. Machado e Rosa – Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

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

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Imagens do Brasil: Diadorim. *Semear*, Cátedra padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 5. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_12.html)>. Acesso em 18 agos. 2015.

TANE, Rosa Haruco. *Para entender Guimarães Rosa*: finalmente nosso projeto experimental. In: Sertão e Música [vídeo]. Disponível em: <<http://sertaoemusica.wordpress.com/>>. Postado em: 29 de junho de 2008. Acesso em: 11 de fevereiro de 2015.

### Referências gerais

AMORIM, Maria Alice. *Improviso*: Tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e Música. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ASSUMPCÃO, Deise A. M; PIRES, Marisa C; QUEIROZ, Vagner C. *O Amor em Grande sertão*: veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

BARBEITAS, Flávio. *A música habita a linguagem*: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia. Belo Horizonte, 2007. Tese. Faculdade de Letras da UFMG.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

BLÍBLIA SAGRADA. 17. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.

BRAZIL, Daniel. *O Pacto dos Violeiros*. Disponível em: <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/especial/o-pacto-dos-violeiros>>. Postado em: 29 de junho de 2010. Acesso em: 13 de junho de 2015.

CAMPOS, Aroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Vol. 1. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 631 p.

COUTO, Hildo Honório. *Uma introdução à semiótica*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

DURDEN, Tyler. *Eutanásia Mental*: A lenda da criatura “Tikbalang”. Disponível em : <<http://www.eutanasiamental.com.br/2013/09/a-lenda-da-criatura-tikbalang.html>>. Acesso em: 23 de junho de 2014.

FREIRE, Paulo. *A música dos causos*. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

FREIRE, Paulo. *Rio abaixo*: viola brasileira. São Paulo: Independente, 1995. 1 CD.

GROUT, Donald J;PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005. 759 p.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Contraponto modal do século XVI (Palestrina)*. Brasília, DF: Musimed Editora, 1996. 85 p.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 16. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LIMA, Paulo Costa. Compositor comenta relação entre música e literatura. *Terra*. Maio 2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4451532-EI8214,00-Compositor+comenta+relacao+entre+musica+e+literatura.html>>. Acesso em: 09 de ago. 2112.

LOPEZ, Luiz Robert. *Cultura brasileira*: das origens a 180. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade UFRGS, 1994.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996. 414 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In: *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEROSSO, Luis. *Música e Literatura: uma relação mais do que íntima*. Disponível em: <<http://saudetotalonline.com.br/musica-e-literatura-uma-relacao-mais-do-que-intima/>>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

PRADO, Edna. *Humanismo*. Disponível em: <<http://www.algosobre.com.br/literatura/humanismo.html> >. Acesso em: 20 de junho de 2014 às 10:04hs.

PRINCE, Adamo. *Método Prince: Leitura e percepção - Ritmo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. 221p.

RENNÓ, Carlos. *Poesia literária e poesia de música: convergências*. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROCHA, Janaina. *Repensando*. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROSSI, Renata. *Palavras de Ariano Suassuna*. Disponível em: <<http://quantoscontosvaleumconto.wordpress.com/2012/07/27/palavras-de-ariano-suassuna/>>. Postado em: 27 de julho de 2012. Acesso em: 10 de junho de 2015.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 3 reimpressão da 1ª edição de 2000. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, M. L. *Palavras, imagem e enigmas*. *Revista USP*, nº16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf> >. Acesso em 6 de set. 2012.

SANTANA, Ana Lucia. *Semiótica*. *Infoescola*. Abril 2008. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/filosofia/semiotica>>. Acesso em 15 de set. 2012.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131-pt-br.php>>. Acesso em set. 2012.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial / Ariano Suassuna. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TOLGYESI, Aparecida Mércia Cavana. *O poder da Palavra*. São Paulo: EDUC, 2004.

ULHÔA, Rachel Tupynambá de. *Educação Musical e Enação: uma perspectiva autopoética do processo de Ensino-Aprendizagem da música popular*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Educação Musical do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música para a obtenção do título de mestra. Rio de Janeiro, 1998.

VALLADARES, Nelly. *A visão erotizada do amor em Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

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

YAHOO. *Porque os demônios chamam os espíritos e macumbeiros de cavalos?* Disponível em: <<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20120907084949AATo6Li>>. Acesso em: 23 de junho de 2014.