Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Doutorado em Letras

A música na prosa de Guimarães Rosa

Ivan Cláudio Pereira Siqueira

São Paulo
2009

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

A música na prosa de Guimarães Rosa

Ivan Cláudio Pereira Siqueira

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
do Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.**

Orientadora: Prof^ª Dr^a Cleusa Rios Pinheiro Passos

**São Paulo
2009**

DEDICATÓRIA

À Jéssica Câmara Siqueira

AGRADECIMENTOS

À Professora Cleusa Rios Pinheiro Passos, pela leitura criteriosa, orientação, liberdade e confiança em mim depositadas;

À Professora Márcia Marques de Moraes, pelas valorosas sugestões, disponibilidade e arguições;

Ao Professor Rogério Luiz Costa, pelas arguições e sugestivas leituras musicais;

Aos demais Professores da Comissão Julgadora: Maria Célia de Moraes Leonel e Flávia Camargo Tony.

Ao Professor Claus Clüver, pela presteza, carinho e apontamentos;

Ao Professor Roberto Ventura, *in memoriam*;

Aos meus primeiros mestres, Carlos Erivany Fantinati, Luís Antônio de Figueiredo e João Luís Cardoso Tápias Ceccantini;

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; em especial a Luiz de Mattos Alves, pela presteza e o carinho de sempre;

Aos meus queridos alunos e colegas da EE Afrânio Peixoto; e da Diretoria de Ensino Centro;

Aos meus amados Pai, Mãe e Irmãos;

Meu muitíssimo obrigado!

RESUMO

As relações entre literatura e música constituem o objeto de pesquisa desta tese, dadas por meio da leitura de *Sagarana*, em especial: “O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. O conceito de musicalidade incorpora as virtualidades sonoras da língua, as cantigas populares e as técnicas e formas eruditas da música, tais como contraponto e sinfonismo.

Palavras-chave: literatura, música, cantigas populares, sinfonismo.

ABSTRACT

The subject of this thesis is the relation between literature and music, through the reading of *Sagarana*, in special: “Burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “Corpo fechado” and “A hora e vez de Augusto Matraga”. The musical concept includes the sonorous potentialities of the language, popular songs and the techniques and erudite forms of music, such as counterpoint and sinfonism.

Keywords: literature, music, popular songs, sinfonism.

“A obra tem como efeito criar no leitor estado de espírito análogo ao espírito inicial que a produziu”.

Paul Valéry

“O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural”.

Ricardo Piglia

“O que é conhecido parece sempre sistemático, provado e evidente para aquele que conhece. Comumente, todo sistema alheio ao conhecimento vigente é visto como contraditório e irreal”.

L. Fleck

ÍNDICE

Introdução.....	10
1. Catedrais Sonoras.....	14
(Pressupostos para uma Estética Comparada)	
1.1. Excertos de Crítica Genética.....	19
1.2. O lugar de <i>Sagarana</i> na obra de Guimarães Rosa.....	22
1.3. Sinfonias Análogas	27
1.4. Movimentos hodiernos.....	32
1.5. Cantos e Encantos	34
1.6. Rumos da Crítica Literária Comparada.....	50
1.7. Via <i>Littera</i> : tema, motivo e <i>leitmotiv</i>	55
1.8. Contraponto e Sinfonia.....	61
2. Tematização Musical n“O burrinho pedrês”.....	65
2.1. “Me-andros”.	70
2.2. Música do Sertão	78
2.3. Alusões Contrapontísticas	89
2.4. Sonoridades Verbais	97
3. As Vozes de “Corpo fechado”	109
3.1. Modulações I.....	111
3.1.1. Modulações II.....	116
3.2. Movimentos Oblíquos.....	118
3.3. Música e Literatura	124
3.3.1. Dilemas <i>Brasilis</i>	126
4. “Sarapalha” – Fuga a três vozes	128
4.1. O trem da saudade.....	128
4.2. Movimentos Contrários	133

4.3. <i>Leitmotivs</i>	140
4.4. Ritmo & Melodia.....	145
4.5. Cantiga de amante	147
4.6. Cantiga de consolação	152
 5. “A hora e vez de Augusto Matraga”	155
(Metafísica da Linguagem e Linguagem da Metafísica)	
5.1. Prelúdio	155
5.2. <i>Soli e tutti</i>	156
5.3. <i>Intermezzo</i>	163
5.4. Variações motivocas	167
5.5. Variações temáticas	171
5.6. Transcendência Sertaneja.....	175
5.6.1. Parsifal e Matraga – a travessia do espírito	179
5.7. Cancioneiro Sinfônico	191
5.8. Coda.....	203
 Conclusão.	206
“De la musique avant toute chose”	
 Referências Bibliográficas.....	213

Introdução

Esta tese procura conciliar metodologias e teorias da literatura e da música para sugerir hipóteses de abordagem do fenômeno estético em quatro narrativas de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa: “O burrinho pedrês”, “Corpo fechado”, “Sarapalha”, e “A hora e vez de Augusto Matraga”. A partir do elenco de casos similares precedentes da tradição europeia e brasileira, o intuito é desvelar determinadas especificidades sobre a concepção estilística da sua arquitetura.

A busca pela singularidade musical enquanto efeito de construção da composição literária se debruçou sobre um tema até então pouco estudado, mas que parece complementar uma importante faceta dos estudos rosianos. O relativo enlevo dos caracteres sinfônicos na sua prosa derivou também de farta referência primária e dos materiais disponíveis no IEB, e também porque o seu “canto” regional já foi parcialmente entoado, aqui e acolá, desde o lançamento de *Sagarana*.

Faltava uma investigação que apontasse as outras fontes e a amplitude dos recursos sonoros. E que, sobretudo, indicasse que a sua musicalidade, ainda que circunscrita aos planos literários, supera em muito as recorrências soantes das formulações linguísticas.

É que para além da “massa fônica” representativa do real sertanejo, como apontava Dirce Riedel, uma das pioneiras na percepção do fenômeno, existiriam estruturas musicais no livro. Elas perpassariam as onomatopeias, os jogos fônicos, as homofonias, as sinestesias, as pontuações, os ruídos ambientais e outros tantos expedientes sem se deixar aprisionar pelas formas musicais.

Nesse sentido, já haveria indícios suficientes apontados pela crítica de que a linguagem rosiana se aproximaria do conceito de signo icônico de Peirce, suscetível

não à representação, mas ao ser da coisa representada; pensamento similar ao de Walter Benjamin, que se opôs à arbitrariedade do signo de Saussure e idealizou uma concepção mágica de linguagem.

Com efeito, parto do entendimento de que a música tem a escuta como um de seus processos fundadores. Ouvir é a primeira atividade musical, mas o fenômeno é sempre sentido em diferentes níveis, atuando sobre distintas partes do corpo, visto que a ressonância interna do próprio ser humano já se constitui em sonoridade e frequência. A multiplicação das vibrações ultrapassa o universo da música – sons organizados – e se coloca como uma atividade vital para a existência humana. Os sons da natureza, os sons da língua e os sons musicais são espectralmente filtrados pela sensibilidade de cada um, consoante o seu *background*, compreensão, cultura e disposição psicológica.

O espólio de Guimarães Rosa sinaliza que ele especulou em todos esses domínios, daí muitas das exigências que se formulam na sua escrita. *Sagarana* parece ter sido construída como uma partitura de orquestra, na qual as suas partes se interconectam e se superpõem.

Primeiramente, a fim de salientar a carência dessas publicações entre os rosianos, optei por um breve panorama das pesquisas sobre o título, além da discussão de conjecturas pertinentes a uma estética comparada. Após, reflexão a respeito das fontes primárias (documentos e manuscritos de posse do IEB-USP), as quais indicariam peculiaridades da composição da obra, e breve apanhado de processos genéticos delineadores do amplo interesse do autor pelos seguintes tópicos: forma sonata, contraponto e desenvolvimento do tema.

Em relação à música, integram-se neste trabalho o papel das cantigas; das alusões musicais e seus vínculos especiais com antigos misticismos numéricos; das repetições; do ritmo sintático e dos recursos fônicos – importantes componentes estruturais que se conectam às personagens e ao enredo, inoculando-lhes perspectivas e adensamento. Ainda nessa esfera, são dispostas as similaridades e contrastes entre conceitos tradicionalmente utilizados pelas duas disciplinas: motivo, tema e *leitmotiv*. Do ponto de vista das técnicas e das formas eruditas de tratamento do som, segue-se a investigação sobre a eventual produtividade dos conceitos de sinfonia, polifonia e contraponto, ao lado das cantigas e do folclore sertanejo.

“O burrinho pedrês” é o objeto de estudo do segundo capítulo. Procedimentos teóricos anteriormente assinalados fundamentam a sua leitura. Ressaltam-se as funcionalidades das cantigas e das tematizações musicais, através da mostra de flagrantes da exploração das sonoridades da língua e das técnicas filológicas de (des)construção do signo linguístico. Esses artifícios desencadeiam repercussões nos níveis fônico, morfológico e sintático das criações de topônimos e antropônimos.

No terceiro capítulo são sublinhadas as intersecções entre música e literatura em “Corpo fechado”, mostrando como a cantiga epígrafe da narrativa modaliza as falas do protagonista. Discutir-se-á, ainda, a possibilidade de uma abordagem tonal acerca de dois movimentos antagonistas no episódio – lei do sertão *versus* lei institucional.

“Sarapalha” será tratada no quarto capítulo, em que são revistos o uso do princípio de contraste, as singularidades do *leitmotiv* (*Grundmotiv*) wagneriano e sua

ocasional disposição no cenário, dentre outros aspectos sonoros – sobretudo o fonológico.

“A hora e vez de Augusto Matraga” finaliza o trabalho. Nesse quinto capítulo, a partir de pontos já avaliados pela sua fortuna crítica, são abordadas as implicações entre metafísica, misticismo, música e linguagem. Por fim, será discutido o conceito de sinfonismo, com vistas ao entrelaçamento das formas eruditas e populares.

Algumas transcrições para a partitura de segmentos de frase se apoiaram nas sugestões de *Ritmo e Poesia*, de Cavalcanti Proença, uma das primeiras tentativas de correlacionar, entre nós, leitura de poesia e escritura musical.

Não havendo indicação, as traduções são minhas.

1. Catedrais Sonoras (Pressupostos para uma Estética Comparada)

Formador de várias gerações de críticos, Antonio Candido propunha que, em obras de cunho histórico e socialmente ancoradas, se buscasse “(...) localizar princípios estruturais que regem a formação do texto a partir das suas camadas mais fundas”¹. *Sagarana* é frequentemente lembrada pelo aspecto histórico e pelas sutilezas estéticas, desde então, marca registrada de João Guimarães Rosa. De certo modo, os pressupostos desta visada – e seu esforço em evidenciar o código no fenómeno literário – remetem à tentativa deste trabalho de se estabelecer enquanto uma espécie de ensaio de escuta das estórias.

A esperança é que nessas “camadas mais fundas” já apontadas pela crítica – algumas menos explícitas, mas igualmente fundantes –, o destaque para outras leituras/audições propicie alguma contribuição. Pesquisas preliminares indicam que as relações entre literatura e música podem ilustrar pontos inexplorados da arte rosiana. Confluências entre a linguagem e a música remontam à Antiguidade Clássica, e denotam que a sensorialidade do som teria ligação com a “verdade” da palavra, como se sabe, empreendimento caro ao seu fazer literário:

In der Einheit der altgriechischen Musikè trug das Wort den Rhythmus, möglicherweise sogar den Ton der gesanglichen Rezitation. Sprachliches und Musikalisches wirkten als Einheit auf den hörenden Menschen ein, und wir wissen um die erzielte Erschütterung der miterlebenden Gemeinschaft durch die Katharsis der Tragödie.²

---

¹ Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 13.

² Armin Schibler. *Grundsätzliches zur Suche nach einer neuen Sinngebung der Musik* 5. Apud Gina Schibler. *Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist...* Peter Lang-Verlag Bern, p. 106: “O conceito de *Musikè* na Grécia Antiga indica que não se distinguia na palavra o aspecto rítmico e tonal a ela inerentes. Linguagem e música influenciavam como unidade o entendimento humano, a exemplo das catarses nas tragédias”.

A importância da música em *Sagarana* foi admitida pelos seus primeiros estudiosos e pelo seu criador. Mas ainda resta estabelecer quais são as suas áreas de atuação e suas especificidades. O intuito é delimitar as referências musicais, distinguir prováveis interpretações e mostrar, por exemplo, como determinadas cantigas se ligam ao cerne do enredo – caso da cantiga do moço que leva embora a esposa do Primo Ribeiro: “Eu vou rodando/rio-abaixo, Sinhá...” em “Sarapalha” (p. 168). Convém lembrar que “(...) las relaciones entre las artes, la musicalización del arte narrativo están de moda (...) durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX”³.

Pela natureza do objeto, analogias entre literatura e música, o trabalho se valerá de um inter-relacionamento de diferentes olhares analíticos, visando a possibilitar melhor aparelhamento frente à complexidade do texto e aprofundar as impressões que pesquisas aos manuscritos e cadernos de composição sugerem, isto é, que a “musicalidade” tem em sua obra outras conotações além das sonoridades da língua.

Desse modo, o conceito metodológico de literatura comparada estaria próximo à sua acepção inicial de “Vergleichende Kunstwissenschaft” (Ciência da Arte Comparada), pelo qual se preconizava uma atitude em termos de “Wechselseitige Erhellung der Künste”⁴ (Influência Mútua entre as Artes). Não é novidade que muitos dos resultados profícuos nas investigações em Ciências Humanas provêm de abordagens interdisciplinares, dentre elas, literatura, linguística,

---

³ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Marciales Tusquets, 2005, p. 126.

⁴ Cf. Oskar Walzel (1864-1944) “Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters” (Índice e Forma na Obra de Arte do Poeta) in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, 1923/4.

e psicologia. Ademais, a Antropologia⁵ já demonstrou a eficácia da música enquanto arcabouço singular, cujas propriedades possibilitariam divisar tanto o pensamento lógico quanto as virtudes estéticas.

Se por um lado a análise exige o desafio da conciliação de metodologias literárias e de conceitos da teoria musical, por outro, potencializa-se o alcance discursivo. O conjunto de conexões e de suposições entre música e literatura almeja assinalar na sonoridade verbal os efeitos musicais resultantes da sequência de determinadas palavras, as funções rítmicas da sintaxe, das cantigas e dos empréstimos de técnicas musicais. Disso resulta o desejo de propor aproximações ou escutas a partir das analogias entre as artes, e não de estabelecer taxonomias redutoras das virtualidades poéticas do texto.

Estudos anteriores já delinearam muitos dos pormenores representativos em *Sagarana*. Mary Daniel⁶ salientou que o trabalho com o léxico e a sintaxe, respectivamente, exemplificariam a tendência à condensação e à economia; o acréscimo e a repetição nas expansões. A textura de sua linguagem imbricaria diversas tipologias discursivas: narrativas, cantigas, poemas; pontos de vista e ideologias.

A este último propósito, Suzi Frankel Sperber⁷, a partir de análises sobre a biblioteca particular do autor, indicou a influência do Novo Testamento e lembrou que em *Sagarana* a visão sobre as ocorrências geralmente tem o seguinte

---

⁵ Cf. Lévi-Strauss. *Mythologiques I : Le cru et le Cuit*. Paris, Plon, 1964. Partindo da Linguística de Roman Jakobson, o livro se vale da música como *intermezzo* entre lógica e estética, utilizando-se de analogias com Oratórios, Cantatas, Sonata, Sinfonia, etc.

⁶ João Guimarães Rosa. *Travessia Literária*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, pp.44.

⁷ *Caos e Cosmos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 55.

contraponto: positivities (vitória) *versus* negatividades (perdas), mas que a aproximação à verdade é sempre signatária da ambiguidade e do paradoxo.

Willi Bole⁸ contrapôs a dificuldade de se reconhecer as fontes populares ao largo acolhimento das intertextualidades eruditas. Em sua opinião, a linguagem oral era um dos principais fatores sócio-linguísticos condicionantes das informações das personagens.

Terezinha Souto Ward⁹ reiterou o pressuposto de Mary Daniel de que muitas das inovações rosianas eram menos experimentais do que grande parte das análises admitia, e que muitas delas tinham como base influências orais nem sempre bem avaliadas por estudos receosos em relacionar texto e contexto.

Sônia Maria van Dijck Lima¹⁰ recolheu documentos e depoimentos esparsos a fim de oferecer um panorama das metamorfoses que permearam a escritura do volume intitulado *Contos*, depois *Sezão* e finalmente *Sagarana*, da primeira até a sua edição definitiva em 1958.

É consenso que a obra de Guimarães Rosa é composta por variadas intersecções de planos, cada qual exigindo dimensões específicas e interpretações dos efeitos das partes no todo e do todo nas partes.

Com relação à composição de seus episódios, talvez se possa alegar o que mencionou Nelly Cormeau, a propósito da fisiologia geral dos romances, um ano após a primeira edição de *Sagarana*:

Le caractère essentiellement constructif de l'architecture la révèle directement soumise à la loi du nombre ; et c'est en ce sens qu'on lui pourrait apparier la musique comme sa voisine la plus proche.¹¹

---

⁸ *Fórmula e Fábula*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

⁹ *O Discurso Oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Duas Cidades, 1984, p. 21.

¹⁰ *Escritura de Sagarana*. São Paulo, Navegar, 2003.

¹¹ *Physiologie du roman*. Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1947, p. 14.

Atualmente, a ótica vigente na literatura, não somente nos estudos sobre Guimarães Rosa, parece ser o da multiplicidade de objetos e o da consciência da falência¹² dos gêneros enquanto categorias inquestionáveis. Por isso, complementando a visada sobre o estético, agregarei leituras culturais à obra, num movimento que procura emergir das vicissitudes textuais.

A publicação de *Sagarana* chamou a atenção dos estudiosos para a sua singularidade linguística – denominada prosa poética. Alguns vislumbraram profunda mudança de parâmetros em relação aos romances regionalistas do período. Álvaro Lins¹³ (1946) ressaltou o “regionalismo com um processo de estilização”, “o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal” e intuiu algo de musical: “Antes de tudo, são rapsódias¹⁴, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região”.

Mais tarde, Augusto de Campos¹⁵ (1959) comparou o uso da música por Joyce e por Guimarães Rosa, indicando a exequibilidade de “uma perspectiva nova (...) de interesse não apenas para a sua compreensão estética, como semântica: a tematização ‘musical’ da narração”.

---

¹² Cf. John Neubauer “Music and literature: the institutional dimensions” in Steven Paul Scher. *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992, p. 5: “No text is fiction by virtue of its internal features; texts become fiction by being treated as such”.

¹³ “Sagas de Minas Gerais” in *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 260 e 263.

¹⁴ Na Grécia antiga, *rhapsodós* eram itinerantes que cantavam poemas épicos; enquanto forma musical, a rapsódia surge ligada ao nacionalismo europeu no início do Séc. XIX: o russo Venceslas Tomasek, o húngaro Franz Liszt, etc.

¹⁵ “Um Lance de ‘Dês’ do Grande Sertão” in Eduardo Coutinho (Org.). *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1983, p. 328.

Em correspondências¹⁶ com seus tradutores, o autor se referiu à obra em termos de “Modéstia à parte, mas já viu que *Sagarana* é, sem nenhum lugar-comum, um poema-musical”. Nele, Winton Cardoso¹⁷ (1966) identificou versos, métricas e ritmos. Analisando “O burrinho pedrês”, Angela Vaz Leão (1983) observou que se tratava de “(...) uma narrativa não-linear, com idas e voltas no tempo e no espaço, entremeada de outras narrativas, conduzida num ritmo lento e realçada por belo fundo musical”¹⁸. Jon S. Vincent¹⁹ (1978) assinalou que: “The two other subplots in this story function, like the epigraph, rather like musical flourishes, a counterpoint and an elaboration of the ironies suggested in the tale itself”.

Seja como for, o caminho crítico²⁰ a ser percorrido não pretende descobrir funções cognitivas ou explicações para o texto, mas contribuir com apreciações estéticas para o alargamento das configurações textuais da literatura de Guimarães Rosa; considerando que, em suas aventuras, “a vida humana é uma corrente indivisível, uma melodia infinita, um escoamento do tempo”²¹.

1.1. Excertos de Crítica Genética

Os cadernos de estudo²² de Guimarães Rosa apontam interesses musicais cujas possíveis atuações literárias ainda não foram dimensionadas. Há muitas listas de títulos e de expressões linguísticas que sinalizam para a intersecção entre

---

¹⁶ “Correspondência com tradutores”, IEB (USP), carta do dia 25 de março de 1965.

¹⁷ “A Estrutura de Composição em Guimarães Rosa” in *Guimarães Rosa*, pp. 33-49.

¹⁸ “O ritmo em Burrinho Pedrês” in *Coleção Fortuna Crítica*, p. 249.

¹⁹ *João Guimarães Rosa*. Boston, G.K Hall & CO, 1978, p. 18.

²⁰ Cf. Leyla Perrone Moisés. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

²¹ Bruno Boesch (Org.) *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo, Herder, 1967, p. 174.

²² Cadernos 5, 6 e 10. Estudos para obra. IEB/USP.

literatura e música, não se restringindo à sonoridade das palavras: “seu nome era uma dissonância inevitável”, “a arte musical é colorida matemática” e “o rítmico uso de gradação” (Caderno 4, p. 94). Sintaxe: “livro I – integração/tese”, “livro II – desintegração/antítese” e “livro III – reintegração/síntese”, “modular – por reduplicação de situações e caracteres” (Caderno 4, pp. 7-8).

É sabido que alguns desses fragmentos de períodos, expressões e títulos demarcam a composição do inacabado *A Fazedora de Velas* (Caderno 5, pp. 9-10), texto que tem por base uma disposição musical²³:

Em *A fazedora de Velas*, verificou-se que:

(...) a musicalidade encontrada ou conquistada nos textos rosianos não surge somente do pleno domínio da língua e dos princípios estilísticos buscados laboriosamente para conseguir seus objetivos estéticos. É fruto de trabalho ativo com a música formal. Associa o texto com sua estrutura, subjugando as palavras a um esquema musical previamente estabelecido.²⁴

²³ Série Manuscritos (Obra) Pasta 51, p. 5, IEB-USP.

²⁴ Cleuza Martins de Carvalho. *Revista do IEB*, São Paulo, nº 41, 1996, p. 196.

O fato é que já se evidenciou que as “massas de registros correspondem a inúmeras obras, editadas ou em fases diferentes de elaboração”²⁵.

Existem ainda resenhas sobre instrumentos, de maneira especial o violino, que o autor estudou na infância²⁶; indicações sobre a constituição física do instrumento, tipo de madeira, características de ressonância e propriedades harmônicas. No caderno nº 9, p. 21, encontra-se um esquema para romance que utiliza descrições sintáticas frequentemente mais empregadas na música:

I – parte a b c
II – parte b c a
III – parte c a b

Também curioso é o estudo sobre formas musicais (Caderno 6, p. 84), com apontamentos sobre a suíte (sucessão de várias danças estilizadas) e exposições sobre particularidades da Abertura Francesa “Lully” e da Italiana “Scarlatti” na evolução da forma sonata:

- 1) trecho rápido (Alegro)
  - 2) trecho lento (Adágio, Andante)
  - 3) repetição do trecho rápido (Alegro final)
- Sonata-Forma (desenvolvimento de um tema dentro de um movimento)
- 1) Alegro, a) exposição do tema, b) muda a tonalidade,
  - 2) Andante/Adágio,
  - 3) Minueto, Alegro

As numerosas anotações nos cadernos que se encontram no IEB indicam que Guimarães Rosa estudou música com muito empenho. Sabendo da influência do binarismo na base dos níveis de estruturação do som, ele buscou compreender a importância e funcionalidade da hierarquia tonal no estabelecimento da unidade

---

²⁵ Cecília de Lara. “Rosa por Rosa: Memória e Criação” in *Revista IEB*. São Paulo, nº 41, 1996, p. 33.

²⁶ Vilma Guimarães Rosa. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 51.

“narrativa” da música. Focou-se, igualmente, nas analogias musicais entre antecedente e consequente, herdados da proposição verbal.

Estando consciente dos paralelismos existentes entre a forma sonata e a narrativa, assim como do seu aproveitamento nas obras de escritores europeus – James Joyce, Thomas Mann e Marcel Proust –, não é factível que tentasse fazer uso desses recursos em suas obras? Sua narrativa inacabada *A Fazedora de Velas* corrobora essa intenção. Seria a única?

Consultas ao seu espólio dão margem a que se conjecture que a sua preocupação com as presumíveis utilizações de elementos musicais na literatura, longe de ter sido algo marginal, constituiu uma diligência prolongada e persistente, conforme se observa em abundantes rascunhos.

1.2. O lugar de *Sagarana* na Obra de Guimarães Rosa

Desde *Sagarana* se busca entender a vastidão da originalidade da escritura de Guimarães Rosa, principalmente em *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, seguindo suas múltiplas trilhas²⁷.

Em que pese certo esquematismo, diferentes abordagens instituíram perspectivas literárias que se consolidaram como parâmetro nacional, a partir dos estudos pioneiros de Álvaro Lins (1946), “o regionalismo como processo de estilização”; Antonio Candido (1957), “literatura e história”; Cavalcanti Proença (1959), “as virtualidades da língua”; Dante Moreira Leite (1964), “as perspectivas psicanalíticas na literatura”; Roberto Schwarz (1965), “imbricação dos gêneros em

---

²⁷ Manuel Cavalcanti Proença em “Trilhas do Grande Sertão” in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, pp. 158-9, sugeriu-lhe três planos de estudos – um subjetivo, individual; um coletivo subjacente (literatura popular) e outro mítico.

Grande Sertão: Veredas”; Benedito Nunes (1969), “o tema do amor à luz da filosofia”; e Walnice Nogueira Galvão (1972), “a ambiguidade como categoria narrativa”.

Mais recentemente, outras interpretações significativas alargaram os horizontes de leitura, Davi Arrigucci Jr (1994), *O mundo misturado*, retomando o veio apontado por Antonio Candido, propôs que o equilíbrio entre as variadas e complexas formas narrativas e suas distintas temporalidades era o cerne da ação conciliadora entre literatura e experiência histórica.

Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000), *Guimarães Rosa – Do feminino e suas histórias*, aprofundou elementos da temática feminina levantados por Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão e Benedito Nunes, apoiando-se na tradição literária (Barthes, Ricouer) e na psicanálise (Lacan, Freud).

Para Willi Bolle (2004), *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, subjacente às conhecidas invenções do autor, existe uma reescrita da história nacional.

Em *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* (2004), Luiz Roncari examinou Guimarães Rosa a partir da premissa de que a sua obra se reveste continuamente de três dimensões essenciais: uma pessoal e vinculada à tradição literária brasileira, uma relacionada à erudição e à filosofia, e uma sociológica e político-institucional. Eu acrescentaria a esfera musical, popular e erudita.

A fortuna crítica de *Sagarana*, embora extensa, é consideravelmente menor do que a dos demais livros citados. Afora “A hora e vez de Augusto Matraga”, que obteve extraordinária recepção, as demais narrativas normalmente servem para o

destaque de uma ou outra excelência estilística que Guimarães iria alcançar em *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*²⁸.

Veja-se que a tradução de *Sagarana* para o alemão é de 1982 (36 anos após a publicação de 1946), enquanto a de *Grande Sertão: Veredas* se deu uma década após a edição brasileira de 1956. “L’heure et la chance d’Augusto Matraga” é a tradução francesa de 1958 para “A hora e vez de Augusto Matraga”, o livro todo só o foi em 1997, mais de meio século após. A tradução para o inglês em 1966 é a mais antiga de *Sagarana*.

No entanto, em *Sagarana* já surpreendemos processos e fenômenos que iluminam as predileções²⁹, os materiais, o ofício e o *modus operandi* do autor, tais como a fusão de vozes: “Uma Estória de Amor” (A Festa de Manuelzão), mosaico de vidas sertanejas; o ímpeto foneticista; a numerologia, os episódios do *Grande Sertão: Veredas* duram aproximadamente sete anos ou múltiplos dele; o desenredo³⁰ e a subversão das personagens femininas; os temas; a iconicidade³¹ na concreção e a concretude na abstração; a ruptura com a linearidade dos gêneros; o amplo aproveitamento do discurso oral; a incorporação de diversas tipologias discursivas; os códigos de honra impulsionadores de conflitos e outros.

---

²⁸ Na década de 1970, a Revista Veja (13/10/71), ed. 162, p. 88, comentava que *Sagarana* era o livro moderno brasileiro que mais adaptações recebera: Teatro – “O Marido Pródigo”, “Conversa de Bois”, “Sarapalha”; Filme – “A hora e vez de Augusto Matraga”; Texto Infantil – “O Burrinho Pedrês” como “A última aventura de Sete-de-Ouros”; Política – nomeou projeto de reforma agrária em Minas Gerais pelo INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária.

²⁹ Para o autor, mais do que incidir aspectos timbrísticos, “o circunflexo, o acento agudo, ou o grave entravam no ritmo visual da linha do próprio texto”. Aluísio Magalhães et alii., “Preparação de originais” in *Editoração hoje*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1981, pp.53-4.

³⁰ Cf. Cleusa Rio Pinheiro Passos. Op. cit.

³¹ O signo hjelmsleviano, no qual figuram expressão e conteúdo, cada qual com suas respectivas formas e substâncias, implica que cada signo é signo de outro. A fusão rosiana e a mescla difusa de gêneros teriam origem sîgnica.

De início e *in potentia*, *Sagarana* já sinaliza que o autor vislumbrava o cerne da arte poética como uma “estrutura paralelística que perpassa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto”³².

Na academia, o incremento dos programas de mestrado e doutorado nos últimos vinte anos permitiu uma enormidade de estudos sobre a obra. Entre outras linhas de pesquisa, os trabalhos tratam de elementos míticos, linguísticos e ou gramaticais, citações religiosas, intertextualidade, fortuna crítica e problemas de adaptação às traduções: *As sagas de Sagarana* (UFRJ, 1989), de Aristides Teixeira de Almeida; *Rapsódia sertaneja: leituras de Sagarana* (UFPA, 1994), de Sílvio Augusto de Holanda; *A mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de Sagarana de Guimarães Rosa* (UFMG, 1998), de Ingeborg Scheible; *Passagens bíblicas em Sagarana de João Guimarães Rosa* (USP, 2000), de Aguinaldo Aparecido Campos; *Uma abordagem intertextual em Sagarana: a paráfrase* (UFU, 2000), de Marden da Silva; *A travessia crítica de Sagarana* (Unicamp, 2001), de André Luís de Campos; *Textualidade e intertextualidade em contos de Sagarana* (UNESP, 2002), de Débora Ferri; *Os neologismos de Sagarana e a sua tradução para a língua inglesa* (UNESP, 2003), de Rodrigo Amorim; *Uma poética da musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa* (UFRJ, 2006), de André Vinícius Pessôa³³; *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa* (USP 2008), de Nildo Maximo Benedetti; e *Sete-de-Ouros e o Bestiário Rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa* (UFMG, 2008), de José Quintão de Oliveira.

---

³² Haroldo de Campos. *Bere'Shith. A Cena da Origem*. São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 94.

³³ O autor se propõe a “pensar a sonoridade das palavras como um elemento primordial de sua literatura”. Minha tese é que mesmo a sonoridade ultrapassa os conceitos tradicionais de uso dos recursos fônicos da língua.

Das publicações, destacam-se “A arte de contar em *Sagarana*” (1958), de Paulo Rónai; “De *Sagarana* a ‘Uma história de amor’” (1971), de Fábio Freixeiro; “Novos mundos” (1973), de Óscar Lopes; e *Sagarana e a recepção da crítica* (2002), de Sônia Maria van Dijck. Constam da bibliografia básica de determinados contos: “A Vontade Santa” (1975), de Maria Sylvia de Carvalho Franco; “A epifania da linguagem ou o ‘corpo fechado’” (1977), de Nei Leandro de Castro; “Augusto Matraga e a hora da renúncia” (1978), de Roberto Damatta; “A antecipação e a sua significação simbólica em ‘São Marcos’ de Guimarães Rosa” (1979), de Tiekō Yamaguchi Miyazaki e etc.

Dos jornais, colaboraram os artigos de Sérgio Milliet, “*Sagarana*”, *Correio da Manhã*, RJ, 22/12/1951; Augusto Frederico Schmidt, “*Sagarana*”, *Correio da Manhã*, RJ, 04/05/1961; Paulo Dantas, “*Sagarana* emotiva”, *O Estado de São Paulo*, 29/06/1968; Tristão de Ataíde, “*Macunaíma* e *Sagarana*: ruptura e tradição”, *Suplemento literário de Minas Geras*, Belo Horizonte, 22/12/1973; Hélio Pólvora, “*Sagarana*, a criação total de um alquimista”, *Jornal do Brasil*, RJ, 07/09/1974; Alcina de Melo, “A morfologia dos contos ‘Sarapalha’, ‘Conversa de bois’ e ‘A hora e vez de Augusto Matraga’”, *O Popular*, Goiânia, 05/09/1976. A Revista *Veja* (São Paulo) dedicou-lhe uma nota especial: “*Sagarana*: 25 anos”, 13/10/1971; na *Revista de Letras*, nº 28/1988 (UNESP/Assis), apareceu “*Sagarana*, um livro de dois mundos”, de Livia Ferreira.

Esses textos estabeleceram inúmeros tópicos que ainda permanecem como uma espécie de cânone das temáticas mais significativas de *Sagarana*, tais como os temas da violência, da viagem, do jaguncismo, das relações entre literatura e história, da mescla de fontes e recursos, da expressividade linguística, e de tantos outros.

O objetivo da enumeração não é oferecer listagem exaustiva, mas um perfil temático elementar das publicações que tratam especificamente de *Sagarana* e evidenciar a raridade de pesquisas com enfoque musical.

A variedade de tratamentos – antropológica, estruturalista, hermenêutica, histórica, fenomenológica, filosófica, psicanalítica, semiótica, sociológica – acaba por indicar que, ora se adota a tendência idealista ³⁴, mais centrada no estético, no mítico e na expressão do subjetivo, ora uma postura mais ligada à história e ao social. A veiculação da estilística à experiência histórica do país parece ser uma aspiração difícil de ser alcançada ³⁵.

Seja como for, a profusão de temas com os quais a obra de Guimarães Rosa vem sendo cotejada não legitimaria a inclusão da perspectiva musical?

1.3. Sinfonias Análogas

O material publicado sobre Guimarães Rosa mostra que, relativamente a outros temas, existem poucas pesquisas interdisciplinares conjugando literatura e música³⁶ (constatação equivalente à literatura brasileira em geral), embora o tópico venha suscitando crescente interesse. As maiores referências vêm da Alemanha – cultura na qual filosofia, linguagem e música tiveram papéis preponderantes e interligados, sobretudo a partir do século XVIII, a ponto de a música ser concebida segundo a lógica da retórica por um estudioso alemão do período:

---

³⁴ Cf. Benedito Nunes. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” in Maria Helena Martins (Org). *Rumos da Crítica*. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2000.

³⁵ Cf. Willi Bolle. “(...) a característica mais marcante da recepção de GS:V é a oposição entre as interpretações histórico-sociológicas e as esotérico-metafísicas” in “O pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou lei fundadora?” Revista USP nº 36, Dez, Jan, Fev 1997/8, p. 28.

³⁶ Cf. Sílvia A. O. Holanda. *Rapsódia sertaneja: leituras de Sagarana*, Mestrado em Letras, UFPA, 1994. Não trata especificamente de relações musicais.

Mattheson was one of the first to analyze the parts of a musical composition as though it were verbal discourse. The six parts he identified – exordium, narration, proposition, confutation, confirmation, and peroration – appeared to offer a valuable heuristic for the analysis and composition of all music.³⁷

Outra menção importante é a francesa. Aliás, já se disse propriamente que: “L’histoire de la littérature française est semée d’exemples d’écrivains qui se sont en pratique ou en théorie, occupés de musique”³⁸. Fora da Europa, há uma forte tradição de estudos comparados entre música e literatura nos Estados Unidos.

Algumas das inspirações para as análises aqui empreendidas foram suscitadas pelas impregnações musicais da *Sinfonia Pastoral* (1919), de Gide, que, na notória homonímia com a obra de Beethoven, exibe similitudes artísticas com a forma sonata – o embate entre as duas orientações religiosas da infância do escritor: catolicismo e protestantismo, a disputa amorosa por Gertrudes entre o pastor e seu filho.

Igualmente, a íntima ligação entre música e literatura no romantismo – os poemas sinfônicos de Liszt; as comparações musicais de Charles du Bos, que via na música o alimento para o místico; a correspondência entre os prelúdios de Debussy e *Em busca do tempo perdido* (1913-27), de Proust; as alusões musicais no *Ulysses* (1922), de James Joyce e nas obras de Dostoiévski³⁹.

Do mesmo modo, o uso da literatura por Wagner – *Os Mestres Cantores* (1862-7), *Tannhäuser*, (1843-5) *Tristão e Isolda* (1857-9); o protagonismo da música em Thomas Mann, que muitas vezes buscou adaptar a forma musical para construções verbais, ora se utilizando do Trio op. 40, de Brahms, numa cena de *O homem e seu cão*, “*Herr und Hund; Gesang vom Kindchen: Zwei Idyllen*” (1918),

---

³⁷ Johann Georg Sulzer & Heinrich Christoph Koch. *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment*. Trad. Nancy Baker & Thomas Christensen. Cambridge University Press, 1995, p. 18.

³⁸ Jean-Pierre Longre. *Musique et littérature*. Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p.10.

³⁹ Cf. “Dostoevsky Studies” in The Department of Slavic Languages and Literatures. University of Toronto em <<http://www.utoronto.ca/tsq/DS/issues.shtml>>. Acesso em 03/02/08.

ora se apropriando do segundo movimento da sonata para piano op. 111, de Beethoven, em *Doutor Fausto* (1947). Nele, as intersecções entre a figura mitológica do Fausto e a música se apresentam segundo ligações com a genialidade e a demonologia, preceitos românticos herdeiros da Renascença e da Antiguidade⁴⁰.

O ponto comum dessas obras parece ser a reminiscência do fundamento etimológico de “mousikè”, que na antiguidade greco-romana juntava o que posteriormente ao pensamento cristão foi dividido em música (composição), literatura, teoria musical, filosofia e retórica⁴¹.

Nesse sentido, é salutar a afirmação de Northrop Frye:

In this book we are attempting to outline a few of the grammatical rudiments of literary expression, and the elements of it that correspond to such musical elements as tonality, simple and compound rhythm, canonical imitation, and the like”; (a cena do bar em *Ulysses*, de Joyce, é para ele) “...is, somewhat, still good evidence that the prose techniques just discussed have an analogy to music which is not purely fanciful.”⁴²

Recentemente, Marina Corrêa⁴³ publicou um livro em que explicita a intersecção entre literatura e música num trabalho sobre o escritor austríaco Gert Jonkes:

Ziel dieser Studie ist die strukturelle Analyse und Interpretation von Gert Jonkes Texten unter Anwendung musik - und literaturwissenschaftlicher Methoden. Bei solch einer interdisziplinären Auseinandersetzung stellt sich nun die Frage nach der Legitimität und den Möglichkeiten eines solchen Vorhabens.

---

⁴⁰ Cf. Edgar Zilsel. *Historie d'une notion de l'antiquité à la renaissance*. (Trad. Michel Thévenaz). Paris: Les Édition de Minuit, 1993, pp. 30-5.

⁴¹ James Winn. *Unsuspected Eloquence: A history of the relations between Poetry and Music*. New Heaven and London, Yale University Press, 1981, p. 30-1.

⁴² *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey, 1957, pp. 133 e 266-7.

⁴³ *Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk*. Wien, Praesens Verlag, 2008: “Este livro objetiva analisar e interpretar a estrutura dos textos de Gert Jonkes a partir de metodologias da música e da literatura; subjacente a isso, a legitimidade e o alcance de um projeto interdisciplinar”, pp.9-15.

Portugal⁴⁴ também deu lume a um interessante ensaio sobre as influências musicais na obra de Eça de Queirós, destacando especialmente as semelhanças de procedimento entre ele e Offenbach.

Mesmo não sendo tão arraigado entre nós, o assunto não é novidade, havendo significativas abordagens interdisciplinares. Iluminaram meu percurso a opulência e variedade dos trabalhos de Mário de Andrade (vide bibliografia); as preocupações com a musicalidade na Poética de Manuel Bandeira, cuja alteração de “Capibaribe” por “Capiberibe” (grifos meus), em “Evocação do Recife”, valia-se da mudança da sonorização de “a” para “e” para simular a modulação menor ⁴⁵, o empréstimo da estrutura *allegro-adagio-allegro* em “O Martelo” (*Lira dos Cinquent’Anos*), a referência explícita ao universo musical em *Opus 10* e outros; a interlocução erudita e popular de Augusto de Campos; a fecundidade da ópera na leitura de Teresa Pires Vara ⁴⁶ em Dom Casmurro; a fina escuta do silêncio por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*.

Esta tese também se enriqueceu com a leitura de Maria Luíza Ramos ⁴⁷, que postulou o uso da forma sonata em *Maíra* (1976), de Darci Ribeiro. Os temas em litígio corresponderiam à sociedade civilizada e à pequena tribo Mairum. A justaposição incluiria não apenas o binarismo estrutural das tonalidades rivais, mas o cuidadoso design da “exposição”, “desenvolvimento” e “reexposição” dos temas.

---

⁴⁴ Mário V. Carvalho. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa, Calibri, 1999. Por exemplo, em *O Primo Basílio* (1878), o dueto da ópera *Fausto* incitaria em Luisa as tristes lembranças do começo da relação com Basílio. “As referências musicais em geral e as de Offenbach em particular dão uma dimensão verdadeiramente estrutural na narrativa queirosiana”, p. 8.

⁴⁵ *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp. 49-52.

⁴⁶ “Dom Casmurro e a ópera” in *Revista de Letras*, nº 6, 1965, pp. 129-142.

⁴⁷ “Maíra: leitura/escrita” *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte, UFMG, 2000, pp. 141-9.

Além disso, a leitura de Silviano Santiago ⁴⁸, observador dos artifícios musicais em *Clarissa* (1933), de Érico Veríssimo, próximo à abordagem que anteriormente fizera Gilda de Mello e Souza⁴⁹ sobre o *Macunaíma* (1928); obra na qual ela apontava um princípio de organização tomado à música:

Não é arbitrário afirmar (...) que a elaboração de *Macunaíma* se encontra ligada à profunda experiência musical de Mário de Andrade; sobretudo à meditação sobre o sistema de empréstimos entre música erudita e popular (...).

Outras abordagens apresentaram ideias enriquecedoras: Antonio Manoel⁵⁰ via em Mário de Andrade a personificação da polifonia moderna, a junção do teórico, do analista de estilo, do crítico impressionista e do parnasianista/modernista, em que até o ensaio poderia estar impregnado de formas musicais, caso de “Mestres do Passado”, concebido em analogia com a arquitetura polifônica da *Missa de Réquiem Plenária*.

Do mesmo modo, José Miguel Wisnik⁵¹ e seus diversos trabalhos aproximando música e poética. Embasada em leituras de teóricos norte-americanos e europeus, Solange Ribeiro Oliveira⁵² vem oferecendo expressivas contribuições para o estudo das alusões musicais na literatura. Em relação ao cancionário popular, valho-me também de Luiz Tatit⁵³ e de parte do seu modelo semiótico, que junta aos enunciados linguísticos as estruturas musicais.

---

⁴⁸ “A estrutura musical do romance: o caso Veríssimo” in *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 47, nº 1/4, jan a dez de 1986.

⁴⁹ *O tupi e o alaiúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 25.

⁵⁰ “A música na primeira poética de Mário de Andrade” in Carlos Daghlán (Org). *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 24.

⁵¹ “Literatura e Música” *Caderno da Pró-Reitoria de Extensão PUC-MG*, vol. 6, nº 3, dez 1996, pp. 63-82.

⁵² *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

⁵³ *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

1.4. Movimentos hodiernos

Aqui e acolá, começam a surgir estudos sobre a música em Guimarães Rosa, reverberando impressões recorrentes segundo as quais existiriam em suas narrativas funções estruturais (a serem demonstradas) emprestadas do fenômeno musical. Segundo Franklin de Oliveira⁵⁴: “Sagarana, na sua explosão de imagens condensadas em música, ritmos aspirados à plástica, sons convertendo-se em significado...”.

Para Gabriela Reinaldo⁵⁵: “Rosa utiliza a metáfora da música enquanto linguagem oblíqua, abstrata, em que o objeto se esfacela e dele só se tem uma ideia muito geral (...)”; e que tentou “(...) propor não funções, mas centros gravitacionais, para os quais algumas cantigas tendem”, finalizando com “A música, na obra de Rosa, assenta-se sobre um terreno bem maior do que o explorado neste trabalho”.

Apoiando-se na tradição filosófica de Platão, Heidegger e Bachelard, André Vinícius Pessôa⁵⁶ se debruça sobre *Corpo de Baile*, para ele um corpo de elementos da música – o ritmo, a harmonia, a melodia, a orquestração musical, a sinfonia rosiana dos viventes, e os cantares de violeiros e cantadores – que serve de base para a escuta encantada do poético, entendido como *poiesis* (*aletheia* da *physis*), ou seja, um constante desvelamento e velamento:

Através de uma escuta criativa e transmitente, a tessitura orquestral da escrita rosiana conjuga o transe de uma gloriosa gestação. A realidade oral na obra de Guimarães Rosa se dá no bailado de suas palavras, matéria fluida de uma suprema musicalidade do real. Faz-se na audição atenta dos casos, as histórias que correm os *gerais*, e na reverberação das coisas, isto é, de tudo que no mundo é soante. Rosa constrói um mundo originalíssimo, em que a floração das imagens é extraordinariamente musical.

---

⁵⁴ *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1991, p. 71.

⁵⁵ *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2005, pp. 33 e 223.

⁵⁶ Op. cit., p. 19.

O estágio atual dos estudos sobre o assunto possibilita que a etapa seguinte seja a aproximação aos mecanismos pelos quais supostamente Guimarães Rosa teria utilizado os componentes da música e qual a sua importância na economia da obra.

Com as ressalvas de que aqui o caráter interpretativo não tem a sua subjetividade olvidada ou negada. Ainda mais que a proposição de investigação parte da analogia com a música, em que mesmo os seus parâmetros fundamentais são sempre passíveis de flutuações – a altura e a duração dos sons são relativas; não é possível identificar um valor absoluto para o tempo, por isso os *allegros* (alegre), *andante* (andando), *presto* (rápido), *adágio* (devagar) e seus adjetivos “com brio”, “molto”; o mesmo ocorrendo com algumas minúcias do andamento, *accelerando* e *ritardando* e as sugestões de intensidade como “forte”, “pianíssimo” e “crescendo”, que permitiriam recuperar as intervenções imaginadas pelo autor.

Nesse aspecto, tanto a interpretação da obra musical quanto da literária refletem aspectos comumente reiterados pelos estudiosos, entre outros: o horizonte de expectativas⁵⁷ do leitor, as intenções do autor, as leituras críticas que se impuseram com o tempo, vivência literária, cultural e grau de conhecimento do binômio obra/autor e da tradição na qual ele se insere. Essa existência real que “desvirtualiza” e “desritualiza” a obra se efetiva apenas no seu processo de leitura/escuta, após o qual se imiscuem as suas infindas sensações, recriações, amálgamas, e o alargamento das elucubrações interpretativas do leitor recriador, sempre atento ao estatuto imaginário das artes.

É que cada execução de uma peça, como a leitura de um texto, reflete uma enormidade de variáveis que compõem o fenômeno da interpretação, das quais a

---

⁵⁷ Cf. Hans Robert Jauss. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994.

objetividade não é a única e nem a mais preponderante baliza. Mesmo a releitura exhibe defasagens históricas, afetações psicológicas e condicionantes culturais.

As relações entre a interpretação musical e a literária recomendam que a seleção e a recusa de parâmetros, com o passar do tempo, mostram-se muitas vezes passíveis de intercâmbios, e que são sempre suscetíveis de uma ideologia interpretativa.

1.5. Cantos e Encantos

Diversos são os modos de incursão pela fronteira que liga literatura e música. Quando a sua presença é objetivada pela citação de títulos, menção a nomes de compositores ou “personagens” (óperas, canções, sinfonias), são menos complexas as tentativas de aproximação, na busca por determinar os efeitos da simbiose resultante.

Nessas situações, frequentemente a questão central é permeada pela procedência do intertexto e suas originalidades, seguida pelo questionamento sobre as características que a junção produz. Contudo, quando os intercâmbios são mais sutis, quando não há nomes de obras ou autores, mas a mescla difusa de empréstimos e técnicas, modelos se tornam pouco produtivos.

Eis o “calcanhar de Aquiles” para abordagens que procuram estabelecer proximidades entre literatura e música em *Sagarana*: raramente os marcos são explícitos. Entretanto, nem o fato de haver intensa colaboração de cantigas populares para a economia literária do livro parece ter promovido pesquisas referenciais sobre a matéria.

Por outro lado, é insuspeita a efetiva cooperação da música na obra de Guimarães Rosa, de títulos como *Corpo de Baile* a numerosos outros elementos, ““*O Recado do Morro*’ trata de uma canção a *fazer-se*”⁵⁸, nela, o músico Laudelim, qual um mago dos sons, codifica numa canção⁵⁹ a mensagem cujas entrelinhas poderiam salvar Pedro Osório:

A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
Porque o Rei iam matar.
Mas o Rei estava alegre
E começou a cantar (...).

Em “Cara-de-Bronze”, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, as alteridades e ambiguidades da alma do protagonista, um homem que não ouvia os cantos e a viola, (“– É surdoso, não. Surdez...”, p. 126), são aludidas pela cantiga já na epígrafe:

Eu sou a noite p’ra aurora,
pedra-e-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
a regra do passarinho;
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos.

N“A estória de Lélío e Lina”, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, o herói sai do Tromba-d’Anta e ruma para o norte. As suas andanças constituem a busca pelo conhecimento de si próprio. O seu comportamento, seu destino e os elos entre

---

⁵⁸ João Guimarães Rosa. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003, p. 93.

⁵⁹ Ibid. “O Recado do Morro” in *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 94-6.

passado e presente se principiam pela contiguidade sonora do seu nome: Lélío – Hélio (sol).

Em “Buriti”, *Noites do Sertão*, chefe Zequiel dialoga com as vozes e os sons da noite. “O Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado”:

Na noite escutada (...) e os passarinhos do branco se arrumam em pios (...), o grão só, do macuco, e incôam os sapos, voz afundada (...), as corujas (...), o clique-clique de um ouriço, no pomar (...), o ururar do urú, o parar do ar (...).⁶⁰

Logo depois que seu pai manda embora a sua cachorra de estimação, uma cantiga ensina a Miguilim⁶¹ a perda e a dura realidade da violência dos maiores contra os menores:

Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha cuca?
Ai, minha Cuca
que o mato me deu!...

Em *Primeiras estórias*, uma canção que o povoado não compreende marca a despedida de Sorôco (um homenzão de quem as crianças temiam, acima de tudo, a voz) de sua mãe e de sua filha, que estavam indo para o hospício:

E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.⁶²

---

⁶⁰ Ibid. “Buriti” in *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 154-5.

⁶¹ Ibid. “Campo Geral” in *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 11ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 35.

⁶² Ibid. “Sorôco, sua mãe, sua filha” (*Primeiras Estórias*). 15ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 65.

Grande Sertão: Veredas se inicia com um apelo à audição: “– Nonada. Tiros que o senhor *ouviu* foram de briga de homem não, Deus esteja”, grifos meus. A canção do vaqueiro Siruiz pulsa no coração de Riobaldo como uma lembrança inexorável. Dos seis elementos por ele arrolados, quatro resplandecem sonoridades:

Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz.⁶³

Das muitas lembranças que Diadorim lhe imprimiu na alma, o destaque para a qualidade da voz: “Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada”, (p. 57). A respeito de sua mãe, “a lembrança dela me fantasiou (...) feito grandeza cantável” (p. 57); sobre Otacília: “Me airei nela, como a diguice duma música”, (p. 67):

Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar... (p. 68)

A passagem de Maria Mutema também avulta a importância da audição. Ela mata o marido derramando-lhe chumbo derretido no ouvido. Igualmente, é o sentido da audição o veículo que transita o Padre Ponte da sanidade à loucura e à morte, em razão das confissões mentirosas que Maria Mutema lhe impingia, dizendo ter matado o marido em decorrência de um amor irrefreável que sentia pelo padre. O auge do seu desmascaramento público é embalado por um forte canto santo:

---

⁶³ Ibid. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 138.

Mas o missionário, no púlpito, entoou grande o *Bendito, louvado seja!* – e, enquanto cantando mesmo, fazia os gestos para as mulheres todas saírem da igreja (...), (p. 242).

Joca Ramiro, o grande chefe dos jagunços, tido como modelo por Riobaldo, também é evocado por aspectos sonoros: “E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz”, (p. 265). Finalmente, o livro não é uma narração de Riobaldo a um interlocutor quase silencioso⁶⁴, que praticamente não faz interferências?

Estruturalmente, os inúmeros episódios da narrativa confluem para a organicidade do texto como movimentos de uma imensa sinfonia. As mortes, ruindades, maldades, o diabo, as superstições, a crença na reencarnação do compadre Quelemém, as delicadezas, o amor, as topografias, os antropônimos e o onipresente canto, dos pássaros, da natureza e dos vaqueiros, assemelham-se a motivos, temas, texturas e sonoridades do sertão.

Em *Sagarana*, “O burrinho pedrês” se poria como um coro musical que vem dos ritmos dos cantos de pássaros e das melodias das cantigas dos vaqueiros. Já em “São Marcos”, quando o protagonista é acometido de cegueira, é o “aclaramento” da sensibilidade auditiva que o guia – a música enquanto desveladora de sentidos ocultos.

Tendo em vista o exposto, os procedimentos a serem adotados para a análise expressam um conjunto diverso de técnicas e metodologias, cujo objetivo é dar conta das especificidades textuais, sejam elas menções ou presumíveis empréstimos de formas musicais, a começar pelo fato de que na escrita rosiana, aquilo que normalmente é circunscrito à poesia – repetição, ritmo, assonância, rimas internas e

---

⁶⁴ Cf. Dante Moreira Leite. “Grande Sertão: Veredas”. In *O amor romântico e outros temas*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura e Literatura, 1964.

externas, aliterações, refrões, simetrias, plasticidade, metáforas e figurações – não é estranho à sua prosa.

Averiguações das alusões musicais visam a demonstrar o modo pelo qual elas adquirem importância na narrativa. O procedimento básico se dá a partir da comparação do *modus operandi* da técnica musical e de seus efeitos na literatura. Para tanto, algumas reflexões serão necessárias, haja vista a necessidade de se estabelecer os limites e os usos da música na linguagem.

A pesquisa segue o paradigma de aproximação aos mecanismos menores, para depois buscar generalizações. As hipóteses hermenêuticas corroboram as tentativas de compreensão das confluências entre música e literatura. Música que extrapola a restrição de especificidade do termo, conforme a acepção da tradição humanística, englobando peculiaridades rítmicas, melódicas e técnicas, sem que essas funcionalidades sejam questões últimas. A singularidade musical almejada parte dos ornamentos sonoros, das prováveis acepções das cantigas e do emprego de outras presumíveis formulações musicais em *Sagarana*.

Com efeito, a escrita de Guimarães Rosa expressaria um desejo de sublinhar os caracteres melódicos subjacentes à língua, o apelo à “consciência etimológica do leitor”⁶⁵, para os quais nossos sentidos estariam adormecidos. Isso talvez explique a relevância dos recursos sonoros e facilite o aprofundamento às alusões a formas musicais, especialmente às cantigas, substrato comum da identidade de muitas gerações de leitores. A ideia é que a música conhecida nos conduza a musicalidades menos evidentes, mais nem por isso menos fundamentais ao seu projeto estético.

As cantigas podem unir cenas importantes: “Ninguém de mim tem compaixão” (p. 86) é a toada melancólica que antecede o estouro da boiada do Major

---

⁶⁵ Manuel Cavalcanti Proença. Op. cit.

Saulo e se liga à entonação homônima e lacônica da ave João corta pau n“O burrinho pedrês” (pp. 89-91), espécie de prólogo da mortandade na travessia do córrego.

Cantos de pássaros frequentemente conectam cenas e acontecimentos importantes. O canto premonitório do passarinho João corta pau precede a tragédia dos vaqueiros n“O burrinho pedrês”. Tio Laudônio, ao procurar convencer o Major Anacleto a contratar os serviços de Lalino, a fim de assegurar a sua reeleição, menciona que: “Gente que pendura o chapéu em asa de corvo...”, metaforizando a sagacidade do protagonista em “A volta do marido pródigo” (pp. 128-9).

A epígrafe de “Sarapalha” recomenda que o canto do canarinho seja vinculado à tristeza do Primo Ribeiro – “Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...”. Mas, em contraposição à apatia dos primos, os passopretos atacam a rocinha de milho num sincronizado pio e contrapio: “– Finca, fin-ca, qu’eu ‘ranco! Qu’eu ‘ranco!...” (p. 157).

N“O duelo”, quando Turíbio Todo foge da vingança de Cassiano Gomes, ao atravessar o rio, um pato selvagem sobrevoou a balsa e “tatalou três vezes e pousou nas tabuas da margem esquerda” (p. 192), sugestão de mau agouro.

A cena em que são desfiadas as ocorrências que resultaram no casamento infeliz de Bento Porfírio, em “Minha gente”, é entremeada pelo canto “triste, triste, que faz dó” do sabiá (p. 229); canto que só cessa quando Bento o desafia, com uma melodia ainda mais pungente. Atente-se para a sequência melancólica dos sons nasais:

Ouvi um sabiá cantando
na beira do ribeirão...
Ô pássaro que canta triste
Não me traz consolação... (p. 232)

Analogamente, é o canto de um papagaio caduco que sinaliza para a perda de Maria Irma pelo narrador, que acaba ficando com Armanda; o sentimento pela prima se esvai como fogo de palha:

Cadê Mariquinha?
Foi passiá...
Entrou no balão
virou fogo do á!... (p. 255)

O cortejo do pai de Tiãozinho, “Conversa de bois”, e os vários cantos de pássaros cumprem recordar as sinuosidades das tensões emotivas que assaltam o coraçãozinho do menino órfão: “cantos de jutitis, gorjear de bicudos, o trilo batido da pomba-mineira, e, mais longe, mais dentro, na casa do mato, o pio tristonho do nhambu-chororó”, (p. 345).

Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, após a recepção calorosa de Nhô Augusto, o bando de Joãozinho Bem-Bem parte. Nhô Augusto vive os momentos decisivos da sua transitividade para Matraga, rezando nas “horas certas, as três horas fortes do dia, em que os anjos escutam e dizem amém...” (p. 398). A referência a esta passagem incorpora canto de pássaros: “um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir” (p. 399). A violência que eclodirá no encontro entre Matraga e o grupo de jagunços é subliminarmente mencionada nos verbos que caracterizam o canto das aves – tinindo, partindo, estralejando.

Semelhantemente, as cantigas parecem antecipar acontecimentos: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto(...)” em “São Marcos” (p. 264). É esse o canto de Sá Nhá Rita Preta, cozinheira do narrador, prenunciando o futuro feitiço que contra ele fará João Mangalô.

A epígrafe do “Duelo” mostra o preâmbulo de um possível confronto entre a piranha e a arraia, disputa que seria resolvida com a aparição de outra personagem, um gimnoto. De modo similar, a pendenga entre Turíbio Todo e Cassiano Gomes não se consuma, sendo resolvida pelo “caguinxo” (pequeno e fraco) Timpim Vinte-e-Um.

Curiosamente, o mote do “Duelo” se apresenta como “conversa a dois metros de profundidade” entre a piranha e a arraia, mas a musicalidade não para de se insinuar nas assonâncias dos atributos e das armas: “piranha”, “palha”, “navalha”; “arraia”, “areia”. O mesmo material fônico é compartilhado por ambas, /i/, /ã/, /u/, /e/, /ei/, /ia/. Mesmo os dois versos com os quais elas encerram a intimidação – “resolvo a questão” (piranha) e “que vem se espetar” (arraia), exceto pela oposição sonora final “ão” e “ar” – guardam paridade formal na redondilha menor e na acentuação na segunda e quinta sílabas nos versos agudos. Opondo-se às duas, de início já pela diferença sexual, o gimnoto “murmura”, “mole”, em fonema até então inexplorado, e que se contrapõe aos /ôs/ fechados anteriores; enquanto a piranha “grita irritadíssima” e a arraia “diz” que espera um “descUIDoso”.

É no ritmo enérgico e bélico dos “pensamentos elétricos” do gimnoto que tudo pode se resolver: “bate-poço, poço em volta,/ até vocês duas/ boiarão mortas...”; “boiarão” retoma sonoramente a “questão” da piranha e do “ferrão” da arraia. A coincidência dos significantes⁶⁶ no verbo “boiar”, apesar de se tratar de um meio líquido, não deixa de aludir ao universo dos onipresentes bois de toda *Sagarana*, boi(arão):

---

⁶⁶ Cf. Jean Starobinski. *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

E grita a piranha cor de palha,
 irritadíssima:
 – Tenho dentes de navalha, e
 com um pulo de ida-e-volta
 resolvo a questão!...
 – Exagero... – diz a arraia –
 eu durmo na areia,
 de ferrão a prumo,
 e sempre há um descuidoso
 que vem se espetar.
 – Pois, amigas, – murmura o gimnoto,
 mole, carregando a bateria –
 nem quero pensar no assunto:
 se eu soltar três pensamentos
 elétricos,
 bate-poço, poço em volta,
 até vocês duas
 boiarão mortas...
 (Conversa a dois metros de profundidade.) (p. 175)

Eis uma possível notação rítmica do segmento, e a sugestão de arma de fogo
 (fuzilamento) na alteração do pulso em “até vocês duas/boiarão mortas”:

Algumas cantigas acrescentariam densidade dramática a trechos ou personagens, sobrepondo-lhe várias conexões. É o que sucede com o canto “mal-entoadado” do capiauzinho de testa peluda ao retorquir ao apelo de Nhô Augusto quando este pede água, depois de ser espancado: “Sou como a ema,/Que tem penas e não voa(...)” em “A hora e vez de Augusto Matraga” (p. 375). O eco de “ema” apontaria para a Sariema e a reversão das condições entre o capiau e Nhô Augusto.

No início da história, ele é subjugado por Matraga, que lhe toma a rapariga com violência. No reencontro, a canção do capiau expressa a sua vingança, o prepotente Matraga também nada podia fazer diante da mesma desvantagem

numérica. Além disso, a descrição do homem como sendo um “capiauzinho de testa peluda” é a mesma do sertanejo que mata Turíbio Todo, a mando de Cassiano Gomes.

Ocasionalmente, plasma-se um dado da narrativa a eventos históricos específicos: “Rio Preto era um negro/que não tinha sujeição./No gritar da liberdade/o negro deu para valentão...”, entoia Badú para o burrinho, vendo que ele tentava se esquivar, em “O burrinho pedrês” (p. 77). Note-se a rima interligando os opostos: “sujeição” e “valentão”.

Determinadas cantigas parecem sintetizar fatos cruciais da trama. Talvez seja esse o caso do canto do moço/capeta que fugiu com Luísa, esposa do Primo Ribeiro, em “Sarapalha”: “Eu vou rodando/rio-abaixo, Sinhá...” (p. 168), em que a imagem do redemoinho “rodando rio abaixo” sintetiza o drama da perda amorosa.

Outras exemplificam a conduta da personagem. Em “A volta do marido pródigo” Lalino, também chamado de Seu Laio, não gosta do trabalho braçal. A certa altura ele canta um coco que parece fazer menção ao serviço árduo, mas que ao final redundando na sua ambiguidade típica: “Eu vou ralando o coco/ralando até aqui.../Eu vou ralando o coco,/ morena,/o coco do ouricuri⁶⁷!...” (p. 110).

O significado linguístico das cantigas e epígrafes pode se afigurar mais poético ao se flagrar minúcias estruturantes e a multiplicidade de acepções. Dessa forma, a primeira, que abre e enlaça as narrativas, destacaria os componentes da obra: “serra”, “boi”, “boiada”, “gentes” e “namorada” no fluxo temporal “passa”:

---

⁶⁷ Ouricuri, do indígena Auricuri (duas serras juntas), é uma cidade do sertão pernambucano, cuja emancipação foi marcada pelo estabelecimento de um juiz de direito, que fugia de uma epidemia de febre. É conhecida pelas festividades da vaquejada, bumba-meu-boi e o carnaval. Disponível em <www.viagemdeferias.com/recife/pernambuco/ouricuri.php>. Acesso em 05Mai2008.

Lá em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada”⁶⁸.

Versos graves, com o esquema de acentuação (1,3,7) em redondilhas maiores, através das quais se observa que os sons finais /é/, /a/, /ô/ e /a/ já prefigurariam os aboios dos vaqueiros: “ê, ô, a...”. A cesura na terceira sílaba, alternando entre monossílabo oxítono (boi) e dissílabo paroxítono (gente, minha), reitera a sensação de deslocamento no espaço (o “Lá” do primeiro verso). A sintaxe e a métrica acentuam principalmente o ritmo (tempo), dando ensejo à recordação de melodias antigas que provavelmente inspiraram o autor. O transcorrer do tempo, dado pelo verbo “passar” no início dos três últimos versos, é também inferido internamente pelo compassar “rotineiro” das figuras. A pouca densidade dos eventos (rarefação das notas) cumpriria propiciar o entendimento de dilatação na apreciação da duração⁶⁹:

Guimarães Rosa manteve a estrutura folclórica de um comentário no primeiro dístico e um paralelo ou comparação no segundo. Oriundos da poesia popular, há

⁶⁸ Essa cantiga não constava em *Sezão*, apenas os versos em inglês: “For a walk and back again...”.

⁶⁹ Cf. Olivier Messiaen (1949-1992). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Tome I). Paris, Alphonse Leduc, p. 10-12; 23 – em que uma densidade com poucos eventos facilitaria o alongamento da percepção presente da duração; com muitos eventos, ocorreria a sensação de um encurtamento do tempo. A apreciação em retrospecto dar-se-ia pela inversão dessa sugestão.

vários exemplos registrados⁷⁰ do primeiro dístico, como o seguinte, do sertão da Bahia, conhecido como canto dos machadeiros:

Em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
também passa a moreninha
de cabelo cacheado...

Além das cantigas e epígrafes⁷¹, as referências musicais podem prefigurar especificidades textuais pelo jogo com as definições e sonoridades da palavra. Em “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês” (p. 76), a manutenção vocálica do /u/ em: “no um(bigu) d(u) mund(u)” talvez correlacione a última posição articulatória da vogal à distância geográfica implícita, dada também pela imagem descritiva “no umbigo (fim) do mundo”.

São muitas as alusões musicais atuando na constituição do texto; integrando referências externas, estabelecendo diálogos entre as histórias, incorporando um evento, um autor ou um título. Exemplifico, a exposição da batalha das ervas em “Sarapalha” traria similitudes com as missas antigas, com tópicos em latim, possível metáfora à condição temporal dos moradores:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – *oi-ái!* – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. (p. 152)

---

⁷⁰ Luís Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª ed. São Paulo, Global, 2001, p. 108.

⁷¹ Franklin de Oliveira, “Guimarães Rosa” in Op. cit., pp. 55-9, analisa as funções das epígrafes: encerrar o tema, funcionar como bordão, refrão e ritornelo, sem se deter no fato de que elas são, na maioria das vezes, cantigas populares.

Tem-se aí a intensa atividade de peleja entre as plantas, contrastando com a inércia dos primos Ribeiro e Argemiro. Quem sabe as pausas da pontuação não indiquem o avanço cuidadoso e escorregadio da ação?!

Prolixas são também as ocorrências musicais de expressão linguística – assonâncias, aliterações, onomatopéias, repetições. Em muitas delas, sente-se o esmero pela demonstração das possibilidades de aproveitamento das sonoridades da língua; noutras, o regozijo com a sua criação: “para um ruço-picaço *quatrolho* e *quatralvo*” – “Duelo” (p. 181); “*Maria Irma riu*, com *rimas* claras.” (p. 227), “Fui falando, *esbaforido*, *insofrido*.” (p. 234) – “Minha Gente”; “*xisto*/micaxisto” (p. 100), “*trabuca*/manduca” (p. 103), “*carranca*/adianta” (p. 103), “*lalino*/ladino” (p. 105), “E Lalino dava passos aflitos (...) sem sossego e sem assunto” (p. 112) – “A volta do marido pródigo”; “E, nas ilhas, penínsulas, istmos e cabos, multicrescem *taboqueiras*, *tabuas*, *taquaris*, *taquaras*, *taquariúbas*, *taquaratingas* e *taquaraçus*” (p. 278) – “São Marcos”, grifos meus.

Vê-se também a presença de artifícios próximos da entonação musical, como o *staccato*: “Eu saí, andei, virei, mexi, e, quando voltei, duas horas depois...”, diz o narrador de “Minha Gente” (p. 223); o *legatto*: ““Es-te-den-tro e este fora!’...”, em “Duelo” (p. 194); ou a fusão de ambos: “Seu Oscar, desorganizadíssimo, quis safar-se”, em “A volta do marido pródigo” (p. 139).

Muitas criações buscam assinalar um caráter sonoro – de objetos, animais ou plantas – e aludir ao insólito: “– Cou! Cou! Tou! Tou!...” muge as vacas em “O burrinho pedrês” (p. 59); “Íssia!...” grita um menino em “A volta do marido pródigo” (p. 99).

Na luta das ervas, a beldroega diz “ora-pro-nobis!” em “Sarapalha” (p. 152). Referência à planta homônima da família dos cactos (*pereskia aculeata*) e à preleção orai por nós. N“A hora e vez de Augusto Matraga”, Nhô Augusto, no seu sofrimento, tem “muita saudade da mulher e da filha, e com *um dó imenso* de si mesmo.” (p. 378), grifos meus.

Uma série extensa de vocábulos teceria campos semânticos por meio de pares contrastantes: “volver esquerda” x “direita volver” (p. 99), “metro quadrado” x “metro cúbico” (p. 100), “escárnio” x “ovação” (p. 101), “olhinhos gateados” x “olhos severos” (p. 101), “vestidos de luxo” x “sem roupa nenhuma quase” (p. 108), “morena – muita pose, roupa pouca” (p. 112), “pouca-vergonha maior” (p. 122), ou a manutenção de um sema através de palavras diferentes, “E caminhou para o *meio* da estrada (...) *quarta-feira* de *tarde*” (p. 129) – “A volta do marido pródigo”. Grifos meus: quarta-feira, meio de semana; tarde, metade do dia.

Como se observa, não cessa nunca a enormidade de sons, entonações, cantos e encantos. Mais do que apenas comunicar, o requinte busca situar a própria seiva da língua portuguesa e suas colorações esmaecidas.

Quanto às palavras e períodos, vislumbro três peculiaridades musicais – aquelas que conformam sonoridades a partir de onomatopéias, aliteraões e assonâncias; as que imprimem tensão rítmica; e as que valorizam singularidades melódicas. A suposição é que as “sonoridades”, concomitantemente ao projeto linguístico do uso da língua, possibilitariam entrever “musicalidade” mais profunda e peculiar como um dos subsídios do escritor para a literatura brasileira. Elas fariam parte do plano composicional da obra, ao lado da mitologia, da filosofia e de outros

universos de conhecimento. Durante a análise, parto do princípio de que o entendimento musical depende das singularidades de cada situação.

As inúmeras intercalações que sentimos nos eventos recomendariam o uso da técnica do contraponto. N^o “O burrinho pedrês”, por exemplo, pode-se pensar no ritmo lento e cadenciado da descrição que margeia o ritmo dos bois em oposição ao ritmo mais acelerado sugerido pelos trens após a entrega dos animais, quando então a narrativa caminha mais rapidamente.

Nas várias estórias curtas (os causos dos vaqueiros) que se interpolam ao enredo central, Guimarães Rosa pode ter optado pela fragmentação do episódio, forçando o leitor a divisar numa história as suas infundáveis “estórias”, numa técnica análoga ao desenvolvimento temático numa melodia – a sua manipulação tem como objetivo evidenciar as possibilidades, riqueza, beleza e expressividade da frase melódica, buscando manter a atenção do ouvinte nas modulações das atmosferas passionais.

Pode-se ler esse efeito de composição sem esse auxílio, todavia, deixa-se de captar a profundidade que o recurso eventualmente exerce no entrelaçamento dos fios da trama: ligar passagens cujo efeito recíproco se disseminaria unidirecionalmente e em várias categorias de sentido. No caso, as vicissitudes do burrinho na mocidade *versus* as idiossincrasias do jovem Major Saulo ganham outras consequências, conforme se verá adiante.

Em relação a formas e técnicas musicais, podemos pensar no conceito de *leitmotiv* em “Sarapalha”, conforme indica a ocorrência expressiva (oito vezes) da palavra “cocho”, associada ao estado débil e “ruminante” dos primos Ribeiro e Argemiro; no contraponto dos episódios esparsos em “O burrinho pedrês”; e nas

vozes de “Corpo fechado”. A estrutura sinfônica indicaria o artifício geral de composição das nove narrativas do livro, haja vista que inúmeros elementos e técnicas ao longo das narrativas afluem uns para os outros, impossibilitando qualquer tentativa de precisão, mas, convergindo para um efeito de totalidade na obra.

O esforço de delimitação didática dos efeitos sonoros (da língua e das cantigas) e das técnicas emprestadas do fenômeno musical não visa a olvidar uma das características fundamentais do estilo rosiano – a fusão de recursos e fontes, mas apenas a facilitar, através de esquemas por vezes arbitrários, a compreensão de alguns processos de composição.

1.6. Rumos da Crítica Literária Comparada

O escopo diferencial pretendido repousa nas imbricações dos efeitos musicais na poética, haja vista a substancial contribuição dos trabalhos anteriores e a consequente determinação do vigor da escrita de Guimarães Rosa. Tendo me proposto a dar seguimento a essa linha de pesquisas que associa música e literatura, há a necessidade de pontuar alguns parâmetros críticos da teoria literária e literatura comparada que balizam as reflexões sugeridas.

De certo modo, certas obras que serão mencionadas constituem parte importante do cânone da literatura comparada para algumas gerações de estudiosos brasileiros. Embora nenhuma em particular propicie um procedimento cabal para o estudo das alusões musicais na literatura, meta ao que parece também abdicada por

estudos hodiernos⁷², do conjunto derivam instrumentos produtivos a serem explorados neste esforço analítico.

Bastante propagada entre nós, a longa tradição positivista francesa culminou na resenha de um dos primeiros manuais de literatura comparada ⁷³. O intuito era dirimir o objeto de passagem (estilo, temas, ideias) das obras e mostrar como isso repercutira na intermediação entre escritor e leitor. Ainda preso às críticas das fontes e das influências ⁷⁴, a interpretação literária teve o seu contraponto nos pressupostos ⁷⁵ do *New Criticism*, em que o perfil histórico-filosófico do método anterior era substituído por abordagens intrínsecas da obra, vista então como “totalidade diversificada”.

A revisão ⁷⁶ da postura formalista norte-americana gerou a proposta pela qual os estudos comparados deveriam abarcar, entre outros, as artes em geral. Pela própria especificidade da abordagem, todas as metodologias poderiam ser usadas, segundo a necessidade de cada investigador perante o seu objeto de estudo. O ideal a ser buscado pela disciplina corresponderia à integração ⁷⁷ simultânea da análise e da síntese, do todo e da parte.

Depois de superadas determinadas barreiras ideológicas, a França – talvez a principal referência para o comparativismo nacional no século passado – travou conhecimento mais estreito com os formalistas russos, dentre eles, o destaque para a

---

⁷² Ulrich Weisstein (Org.) *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, E. Schmidt, 1992. O panorama sobre as grandes trajetórias do comparativismo é concluído afirmando-se a ausência de uma teoria satisfatória na área.

⁷³ Cf. Paul Van Tieghem. *La Littérature Comparée*. Paris, Armand Colin, 1951.

⁷⁴ Cf. Sandra Nitri. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo, Edusp, 1997.

⁷⁵ René Wellek. “A crise da Literatura Comparada” in Coutinho, F.E. e Carvalhal, T.F. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

⁷⁶ Henry Remark. “Comparative Literature: Its Definition and Function” in *Comparative Literature, Method and Perspective*. Carbondale, London/Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1971.

⁷⁷ Adrian Marino. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Écriture, Presses Universitaires de France, 1988.

figura de Bakhtin. Contrariando a lógica formal do discurso monológico de Aristóteles, ele forjou os conceitos de “dialogismo” e “monologismo”. Segundo o estudioso, a obra de Dostoiévski exemplificaria forças vivas e contraditórias, consequência do predomínio das interações comunicativas das várias subjetividades das personagens, reflexo dos enunciados provenientes das diversas formações sociais inscritas. Ali, as tensões dialógicas produziriam verdadeira polifonia discursiva.

Bakhtin inspirou a “intertextualidade” de J. Kristeva ⁷⁸, termo cunhado para substituir “intersubjetividade” psicológica, tendo larga e duradoura emergência nos estudos de literatura no Brasil a partir da década de sessenta. A sugestão era de que o texto exibia um *mixe* de citações, uma rede de conexões posta pelas três dimensões do espaço textual do “dialogismo”: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores correlacionados. Um pouco depois, respondendo às censuras de que “intertextualidade” estava sendo compreendido como crítica das fontes, Kristeva apresentou o conceito de “transposição” ⁷⁹, espécie de trânsito de um sistema significante a outro, ou nova articulação de temática existencial.

Para Laurent Jenny, “intertextualidade” – cujo funcionamento literário condiciona o código e o conteúdo formal da obra – é um processo de transformação e assimilação. Mas a leitura não deveria se contentar com o apontamento das semelhanças. É imperativo que o analista ofereça meios de apreensão da incorporação ou da transformação, e de suas minúcias no “texto central que conserva a liderança de sentido” ⁸⁰.

---

⁷⁸ “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” *Critique*, n° 239, Avril, 1967, pp. 438-465. Assunto retomado em *Recherches pour une sémanalyse: Essais*. Paris, Seuil, 1969.

⁷⁹ Ibid. *La révolution du langage*. Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60.

⁸⁰ “La strategie de la forme” in *Poétique*, n° 27. 1976, pp.257-281.

Embora tributária de uma discussão longa e controversa, a prodigalidade da “intertextualidade” promoveu intensa fertilidade nos estudos literários. Para os objetivos aqui situados, convém recordar que intertextualidade é originária do latim “texêre” (entrelaçar) e “intertexō” (tecer), aludindo, modernamente, a referências múltiplas ⁸¹ que extrapolam o *modus operandi* do *corpus* do texto, mas nele executando singularidades permeáveis a certos olhares especulativos.

Nesse sentido, a “isotopia” de Greimas se somou à “intertextualidade”, no sentido de um sistema “recorrente de categorias semânticas que possibilitam a leitura uniforme do texto” ⁸². Para François Rastier, ⁸³ o termo alcança o plano da expressão, sobretudo pelas recomendações de leituras horizontais (sintagmáticas) e de verticais (metafóricas) que permitiriam diversos feixes isotópicos: simetrias, alternâncias e outros. Michel Arrivé ⁸⁴ destaca os textos poli-isotópicos, nos quais a “isotopia de expressão” produziria “isotopia de conteúdo”, algo que talvez abarque as reiteradas mensurações e usos dos cantos populares em *Sagarana* enquanto construções determinantes de efeitos singulares, sobretudo pela reiteração de formas como a quadra popular. A sua repetição em praticamente todo o livro suscitaria implicações musicais e sociais advindas do uso de uma tradição popular peculiar.

A hipótese de um artefato comparativo que dê conta das singularidades literárias e das questões musicais que aqui serão o objeto de análise será sempre constituída por pontos controversos e de difícil acordo, haja vista que o texto artístico

---

⁸¹ Hans-George Ruprecht. “Intertextualité” in *Texte, Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, n° 2. 1983, pp. 13-22.

⁸² “Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique” in *Du Sens. Essais de Sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970, p. 188.

⁸³ “Systématique des isotopies” in A. J. Greimas (Ed.): *Essais de sémiotique poétique*. 1972, p. 82.

⁸⁴ “Pour une théorie des textes poli-isotopiques” in *Language*, n° 31, 1973, pp. 53-63.

produz uma “linguagem modalizante, em que a estrutura conduz informações”⁸⁵ próprias, que atuam na sua esfera e na significação geral.

Conciliar proposituras mistas exige do leitor o deslocamento de conhecimentos musicais para a esfera literária, em que a linguagem musical se transforma e nem sempre os índices de referência originários são passíveis de demonstração. Devemos lembrar a recomendação⁸⁶ de que, para a escrita rosiana, a irredutibilidade é um paradigma que se espraia em diversas camadas textuais. Em tais circunstâncias, a analogia e a intuição podem se transformar em importante princípio de entendimento.

Saliento ainda que a literatura comparada a ser levada a cabo partilha de pressuposições do círculo hermenêutico. Leo Spitzer⁸⁷, um de seus autores paradigmáticos, desenvolveu seu *corpus* teórico a partir da exegese bíblica de Schleiermacher. Interpretação que depois resultou no discernimento entre os domínios das ciências naturais e humanas por Dilthey, que afirmava que as Ciências Humanas (*Geisteswissenschaften*) não podiam comprovar suas proposições à maneira das Ciências Naturais. O “philological circle” de Spitzer ia das suposições literárias à ação interpretativa, num movimento em que as conjecturas inicialmente arbitrárias eram constantemente checadas com o texto.

As admoestações pelas quais se verificava no procedimento uma circularidade metodológica, herdeiras, em parte, da oposição tradicional da filosofia alemã (sujeito-objeto), foram refutadas por serem decorrência da circularidade ontológica, inerente à interpretação em si:

---

⁸⁵ Iuri Lotman. *Structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

⁸⁶ Roberto Schwarz. Op. cit, propõe que as frases inacabadas deveriam guiar o leitor em *Grande Sertão: Veredas*, haja vista serem a expressão mais profunda da dicção da obra.

⁸⁷ *Linguistics and literary history: Essays in Stylistics*. New Jersey, Princeton, 1948, p. 19.

Se realmente tenho qualquer novidade a explicitar sobre um determinado texto, só posso fazê-lo a partir de um sentimento⁸⁸.

Em sintonia com o horizonte de parte dos pesquisadores, estou cômico de que não é factível represar as águas ilimitáveis do labor estético em categorizações que as margeiam estreitamente em cursos menores. Por isso, ratificando uma concepção já idealizada, o I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada promovido pela Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada – no ano de 1986, em Porto Alegre, apresentava duas propostas para um melhor entendimento da obra literária: atenção à configuração interna e à história de sua recepção. É que as conjecturas empregadas se revestem de um caráter inevitavelmente temporário⁸⁹.

O objetivo dessas citações é iluminar como vem se dando o enfrentamento de algumas dificuldades análogas, num certo sentido, às que permeiam o escopo deste trabalho. As ponderações e o direcionamento das incertezas que envolvem o estudo conjunto da literatura e da música passam pela consciência da tradição histórica de suas tecnologias; e de que a literatura em si já constitui um “corpus” denso e complexo⁹⁰, mas que a sua associação a outro universo de conhecimento expande as suas possibilidades.

1.7. Via *Littera*: tema, motivo e *leitmotiv*

Na tentativa de junção da episteme literária com a música, afigura-se o inevitável uso comum de determinados termos. Mas chamo atenção para a necessária distinção entre, por exemplo, o tema e o motivo na acepção convencional literária e

---

⁸⁸ Emil Staiger. *Grundbegriffe der Poetik*. 2ª ed. Zürich, Atlantis, 1951, p. 250.

⁸⁹ Cf. Itamar Even Zohar. “Polysystems Theory” in *Poetics Today*, vol. 11, nº 1, 1990, pp. 9-94.

⁹⁰ Niklas Luhmann. “Das médium der Kunst” in *Delfin*, VII, 1986, não diferencia as artes senão pela matéria dominante – acústica, ótica ou alfabética, para ele, as artes são, sobretudo, “meios” de comunicação.

as determinações que eles assumem na música. A fim de aclarar a perspectiva almejada, é preciso objetivar os liames que os unem e os separam, tendo em vista futuras aproximações. Por vezes, tema poderá se referir ao universo literário, noutras, ao musical.

No século XIX, “tema” se assemelhava ao “topos” da retórica antiga, índice geral de significação, ligado à visão de arte romântica, segundo a qual a aventura espiritual pressupunha maior valorização das experiências relacionadas à vida, em contraposição à forma. É esse o ponto de partida da crítica temática ⁹¹ em Gaston Bachelard e seus sucessores, Jean Rousset, Jean Starobinski, Georges Poulet e Jean-Pierre Richard. Para esses estudiosos, a noção de “tema” tem como suposição inicial as reciprocidades entre sujeito e objeto, mundo e consciência, criador e obra.

Partindo dos conceitos de *condensação*, ponto comum que une os sentimentos em cadeias associativas, e *deslocamento*, mudança de representação, as leituras psicanalíticas ⁹² as confrontam com o “tema”. Contextualmente, o que parece estar em causa é a tentativa de se encontrar vínculos comuns entre as escolhas dos autores. Assim, o “tema” abriria janelas privilegiadas para o seu universo.

Em Bakhtin, “tema” se opõe à “significação” e difere do que normalmente se nomeia como “unidade temática”, extrapolando o conteúdo verbal para abarcar a situação histórica do enunciado, enquanto “significação” se centraria exclusivamente nele: “Tema é um sistema de signos dinâmico e complexo (...) adequado às

---

⁹¹ Daniel Bergez et alii. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Bordas, Paris, 1990.

⁹² Jean Bellemin-Noel. *Psychanalyse et littérature, “Que sais-je?”*, Paris, P.U.F., 1987.

condições de um dado momento da evolução. (...) A significação é um aparato técnico para a realização do tema”⁹³.

Talvez fosse mais produtivo pensar em termos de um percurso na tradição, em que a expressão interessaria:

(...) no como realidad textual (...), sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural de una ‘larga duración’ con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario.⁹⁴

Para Leyla Perrone Moisés, o “tema”⁹⁵ se caracterizaria simultaneamente enquanto “fonte” da obra (ponto de partida) e “modalizador” (ponto de chegada) das suas estruturas, devendo ser esse um dos focos prementes.

Do latim *movere*, principalmente depois de Propp⁹⁶ – motivo ficou associado à mobilidade de variações possíveis de uma figuração. Tomachevski⁹⁷ elaborou um conceito articulado à dicotomia fábula/intriga. A sua tipologia de motivos, estáticos e dinâmicos, presos e livres, alude à permanência ou alteração de estados e situações, imprescindíveis ou não à constituição da fábula.

Motivo⁹⁸ também denomina a recorrência de conjuntos culturalmente estereotipados. No texto, haveria a mutação entre os conteúdos discursivos, já então independentes de motivos extraliterários, aos quais se ligariam apenas tenuamente.

Para uma parcela de pesquisadores contemporâneos, “motivo” é o termo geral precedente, mais amplo, espécie de forma do conteúdo, enquanto “tema” estaria

---

⁹³ “Tema e Significação na Língua” in *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12 edª. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2006, p. 128.

⁹⁴ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a La Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 2005, p. 256.

⁹⁵ “A crítica temática” in *Falência da Crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1973, pp. 103-114.

⁹⁶ Cf. *Morfologia do Conto*. Lisboa, Vega, 1978, “motivo” (elementos variantes) e “funções” (elementos invariantes).

⁹⁷ “Thématique” in Todorov. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965, pp. 268-75.

⁹⁸ J. Courtés. “La ‘Lettre’ dans le conte populaire merveilleux français” in *Actes Sémiotiques*. Paris, INLF, 1979, p. 30.

unido a realizações particulares factuais, posteriores: “le motif n’est pas encore une forme concrete de l’expression, aussi longtemps qu’il n’a pas donné lieu à la réalisation matérielle”⁹⁹. De qualquer modo, trata-se de uma forma anafórica interdiscursiva diversa de alusões, citações e comentários. *Leitmotiv* assinalaria a recursividade dos motivos centrais¹⁰⁰ na obra.

Na música tonal do período clássico, “motivo” era um grupo mínimo de notas caracterizando um grupo sonoro; o “tema” se constituía de motivos, então uma espécie de sentença completa (antecedente e consequente). O conceito de “tema musical” se apoiava na construção da frase, motivada pelo sujeito-objeto. A expressão *leitmotiv*, de Hans Von Wolzogen, foi inspirada no *Grundmotiv* que Wagner¹⁰¹ teorizou em *Oper und Drama* (1852):

Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehende Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatz, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden (...). Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, (...). In diesen Grundmotiven. (...).

O *leitmotiv* (*Grundmotiv*, motivo primário) wagneriano compreendia a amálgama de: “Ahnung” (antecipação), “Erinnerung” (reminiscência) e “Vergegenwärtigung” (atualização) numa “Gebäude” (organização de partes estruturadas). É oportuno mencionar que desde Christian Wolff (1679-1754), a língua alemã distingue *Grund* (base razão, fundamento) de *Ursache* (causa, motivo).

---

⁹⁹ Pierre Dufour. “La relation peinture/littérature: Notes pour um comparatisme interdisciplinaire” in *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*. 1977, p. 161.

¹⁰⁰ Cf. Wolfgang Kayser. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. Paulo Quintela. 7ª ed. Coimbra, Arménio Amado, 1985.

¹⁰¹ “Essa unidade se manifesta por meio de uma rede de combinações de temas básicos espalhados por todo o drama, os quais, analogamente ao movimento sinfônico, contrastam, acrescentam, alteram e se combinam uns com os outros (...). Esses momentos melódicos – quando a intuição que prediz o futuro se conecta às reminiscências do passado – irão lançar os mais significativos motivos do drama (...). Nesses motivos primários (...)”. “Oper und Drama” apud Hilda Brown. *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the limits of Epic Theatre*. Clarendon Press, Oxford, 1991, pp. 48-9; 51-2.

Grund explicaria o entendimento pelo qual algo é aquilo que é. *Ursache*, que a coisa contém em si mesma a razão de outra coisa. Portanto, *Grund* é o fundamento lógico, diferente de outros fundamentos: real, objetivo ou subjetivo¹⁰². Para alguns estudiosos¹⁰³, *Grundmotiv* tem peculiaridades distintas do uso literário de *leitmotiv*:

Wagner's Grundmotive are not intended to provide an explicit commentary nor do they necessarily present a clear-cut overview. Rather they bring to light all the complex associations which have been building up within the intricate structure and draw the threads of the action together.

Integração de elementos dramáticos e musicais, era o que pretendia o *Grundmotiv* wagneriano, por meio de desenhos rítmico-melódicos num dado componente dramático (personagem, passagem). Essa estratégia lhe permitiu emancipar-se de aspectos tradicionais (tema e desenvolvimento) da composição musical e da escrita operística (ária, recitativo, dueto), rumo à sua obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*.

O “motivo musical”¹⁰⁴ é a menor porção estabelecida de sons e ritmos do tema, expandindo-se através da repetição e variação. A repetição acontece pela transposição do mesmo grupo de figuras musicais para alturas diferentes, por exemplo, dó, mi, sol em uma quinta acima: sol, si, ré; ou quando se inverte a direção do intervalo, ascendente por descendente e vice-versa; também analogamente, mantendo-se a mesma nota através da inversão: a 2ª pela 7ª, a 3ª pela 6ª etc.

---

¹⁰² Cf. Michael Inwood. *A Hegel Dictionary*. Blackwell Publishers, Oxford, 1992.

¹⁰³ Hilda Meldrum Brown. Op. cit., p. 51.

¹⁰⁴ Cf. Arnold Schoenberg. *Exercícios preliminares em Contraponto*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo, Via Lettera, 2001.

“Temas”¹⁰⁵ podem apresentar um ou mais “motivos”. Se o “motivo” é o seu gerador, a variação comanda a ampliação. Quando dois “motivos” contrastam, o primeiro é o antecedente e o segundo o consequente. É comum o desenvolvimento de “temas” consoante os “motivos”, sendo característica a cesura como demarcação dos “sujeitos”. Ocorre ainda a livre combinação de “temas melódicos” e diferentes “motivos”.

Neste trabalho, o vocábulo tema por vezes poderá significar recursividade de um determinado assunto, semelhante, portanto, ao emprego da tradição literária citada: códigos de honra, viagem e violência são temas proeminentes em *Sagarana*. Noutras situações, tema assume o sentido que a música emprestou da Retórica, ou seja, de um composto formal binário em que as partes “sujeito” e “objeto” perfazem acontecimentos untados pela lógica da causalidade, antecedente e consequente – as relações, entre outras, patrão (Major Saulo) e empregado (Francolim), equinos e bovinos, bovinos e boiadeiros n’O burrinho pedrês”.

Prescindindo desse binômio lógico relacional, mas oferecendo outras associações, o motivo musical se aproxima do motivo literário, mas é conceitualmente acrescido pela especificidade do caráter das suas modificações. Aqui, eles assumem a posição de uma conjuntura típica que se repete com variações, e que enseja particularidades recíprocas, por exemplo: os cantos dos pássaros como elementos de antecipação ou de ligação a eventos narrativos, o uso de quadras populares, adágios, parlendas, recursos rítmicos, gradação, a reincidência de

---

¹⁰⁵ Joseph Haydn, considerado o pai da Sinfonia, dizia que a configuração do discurso musical dependia do tema e das suas possibilidades de desenvolvimento. Charles Rosen. *Sonata Forms*. WW. Norton & Company, New York, 1988, p. 117.

determinadas figuras e personagens, como o Major Saulo e os outros “majores”, representantes dos potentes do patriarcado brasileiro.

1.8. Contraponto e Sinfonia

Após a descrição das convergências entre acepções sógnicas na literatura e na música, é necessário esclarecer como técnicas e formas musicais podem se mostrar inventivas na literatura. Refiro-me especialmente ao contraponto e à sinfonia, causadores de fecundos efeitos de estranhamento e, quiza, salutareos para o alargamento do sentido musical proposto.

Perpassando as sonoridades da língua e as recriações de cantigas e causos populares, eles suscitariam mirada mais audaciosa do autor – o empréstimo de técnicas específicas do discurso musical que dotaria sua estética de pormenores já consagrados nas literaturas que ele tanto admirava, sobretudo a alemã. O conceito de contraponto será mais evidenciado n“O burrinho pedrês”, sinfonismo, durante a análise de “A hora e vez de Augusto Matraga”.

No dizer de Ernst Toch¹⁰⁶, “rather than ‘note against note’, counterpoint means the simultaneous presence of two (or more) contrastingly moving voices, or as we may say, melodic lines”. Portanto, no contraponto, a simultânea independência e correlação das vozes é condição *sine qua non* para a sua efetivação nos três movimentos melódicos básicos¹⁰⁷: os paralelos, nos quais as direções (ascendência e descendência) das melodias são semelhantes; os movimentos contrários, nos quais

---

¹⁰⁶ *The Shaping Forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, Form*. New York, Dover Publications, Inc, 1997, p. 136.

¹⁰⁷ Cf. Livio Tragtenberg. *Contraponto: uma arte de compor*. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 2002.

uma melodia é ascendente e a outra descendente; e os oblíquos, em que uma voz permanece fixa enquanto a outra faz o movimento de descida ou subida. O seu fundamento é a relação de uma melodia principal (*cantus firmus*) a outras secundárias independentes. É comum contraponto e polifonia serem vistos como sinônimos:

Foi usado pela primeira vez no séc. XIV, quando a teoria do contraponto começou a se desenvolver a partir da teoria mais antiga do descante. Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior. O termo às vezes é reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de ‘polifonia’, significando literalmente ‘sons múltiplos’¹⁰⁸.

Sinfonia¹⁰⁹ já significou consonância (Grécia), instrumento harmônico (Idade Média), peças instrumentais (Renascimento), sonata, abertura italiana (começo do séc XVIII), entre outros. Aqui interessa o sentido de orquestração de grandes proporções, arquitetura que expandiu o uso da forma sonata (exposição, desenvolvimento e reexposição) e representou a figuração de mundos opostos passíveis de adequação pela arte, através do máximo de refinamento dos diferentes materiais: textura, melodia, harmonia e ritmo.

No estilo clássico (Haydn, Mozart, Beethoven), a estrutura básica da sinfonia compreendia modificações da forma sonata ou *allegro* de sonata no primeiro movimento; o segundo era mais lento e longo – variações ou simplificações da forma, espécie de tema e variação (A-B-A); o minuetto com trio na seção central era usado no terceiro movimento, substituído depois pelo *Scherzo* de Beethoven; e a

---

¹⁰⁸ *Dicionário Grove de música*. Trad. Eduardo F. Alves. Ed. Stanley Sardie. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 218.

¹⁰⁹ Op. cit., pp. 868-70.

finalização, que vinha através de um rondó. Naturalmente, não se quer dar a entender que se tratava de um esquema único e inflexível, mas apenas um referencial da época.

Segundo Mahler, a sinfonia deveria ser um mundo. O que ela cumpria era o alargamento da tensão existente na relação entre seus elementos internos e os meios de expressão musical de que dispunham os compositores.

O conceito de sinfonia em *Sagarana* propõe considerar determinadas repetições temáticas (a violência, os códigos de honra) e o fato de que o término de uma narrativa não significa necessariamente a cessação de seus efeitos nas próximas histórias. São comuns as antecipações de situações que tencionam e exacerbam os limites próprios de cada texto.

Exemplificando, a primeira cena de “O Burrinho Pedrês” narra a sua trajetória. No conto seguinte, “A volta do marido pródigo”, a descrição inicial traz também “um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção” (p.99). A história de “O Burrinho Pedrês” é “bem dada no resumo de um só dia (p. 30), a sua existência “cresceu toda em algumas horas” (p.30), enquanto em “Sarapalha”, o rio “cresce num dia” (p.151).

Turíbio Todo, personagem de “Duelo”, nasceu “à beira do Borrachudo” (p. 175), evocação a um dos temas de “Sarapalha”, a malária. Ainda no “Duelo”, depois que Cassiano Gomes enterra o irmão, morto por Turíbio, e antes de sair à sua caça, ele compra “a besta douradilha” (p. 179). Manoel Fulô, de “Corpo fechado”, também possui a sua “égua dourada”.

Em “Minha gente”, a descrição da “gameleira, digna de druidas e bardos” (p. 228), acentuando elementos tão antigos e aparentemente deslocados do universo

sertanejo, não anteciparia a simbologia da antiguidade, magia e poder dos “reis leoninos” no bambuzal: “Sargon, Assarhaddon (...)” de “São Marcos” (p. 274)?

O protagonista de “São Marcos” vive um período de cegueira física, a partir do qual a audição lhe facilita outras percepções. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o herói vive um período de cegueira espiritual. Posto em xeque pelos acontecimentos, pobre, moribundo e abandonado pelos empregados, pela esposa e pela filha, ele passa a “enxergar” as idiossincrasias horrendas do seu cotidiano de práticas injustas e tenta remediá-las por meio de uma existência santificada. Não é a conversão comumente lembrada como metáfora da passagem da escuridão (cegueira) para a luz (esclarecimento)?

Interligando episódios e personagens pelo reaproveitamento de situações, pela troca de nomes e por constantes ecos e reminiscências que ora tomam o plano central¹¹⁰, ora sucumbem a posições de menos destaque, analogamente, a “sinfonia” *Sagarana* entrelaçaria alguns dos numerosos sentidos espalhados pelas narrativas.

---

¹¹⁰ Ocorrência similar ao contraponto invertido, em que as vozes trocam de posição.

2. Tematização Musical n“O burrinho pedrês”

Depois da visada geral sobre uma possível epistemologia concernente às afinidades entre música e literatura em Guimarães Rosa, e de alguns aspectos da literatura comparada, segue-se a aproximação ao primeiro texto objeto de análise, conforme as premissas elencadas no capítulo anterior. Veremos, entre outros, que a estória que abre *Sagarana* é pródiga em deleites musicais, tanto nas intersecções episódicas dos vaqueiros quanto, intrinsecamente, nos encadeamentos frásicos dos períodos.

“O burrinho pedrês” entrelaça grande quantidade de aventuras para contar as peripécias de um burrinho. Não se trata de qualquer animal, mas de um autêntico sobrevivente em cotidianos difíceis e localidades inóspitas. Analogamente à fábula, a sua vida se contrapõe aos demais relatos – do Major Saulo, dos vaqueiros, dos bovinos e dos equinos. Sete-de-Ouros é seu nome, alcunha dada por um de seus últimos proprietários, apreciador do jogo de truque.

O narrador vai encontrá-lo já velho, “decrépito e sábio” na fazenda do Major Saulo, grande proprietário de terras e bois. Os dois momentos apreciados de sua trajetória, mocidade e velhice, fazem imediato paralelo à juventude do Major, magro e com pouquíssimas posses, e à sua maturidade, ele obeso e muito rico.

As adversidades que sobressaltam o protagonista são intercaladas por descrições sobre bois, cavalos, pastagens, intrigas entre vaqueiros (Silvino quer matar Badú) e a narração de eventos: como o de um negrinho¹¹¹, cujo canto imanta

---

¹¹¹ A personagem lembra a lenda gaúcha *Negrinho do Pastoreio*, cujo primeiro retrato parece ser o de Apolinário Porto Alegre – *O Crioulo do Pastoreio*, de 1875. Mas Guimarães declarou “(...) aquele negrinho que chora, canta, se desespera e acaba estourando a boiada (...) não é mais do que a fusão de uma história de vaqueiro, bem local, bem mineira com um menino preto que conheci numa pensão de estudantes em Belo Horizonte”. José César Borba. *Histórias de Itaguara e Cordisburgo*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1946, Acervo JGR-IEB.

bois e gente, e o Calundú, boi zebu que havia matado seu principal admirador e protetor – o menino Vadico.

São doze¹¹² os vaqueiros condutores da boiada: Francolim, Raymundão, Sinoca, Zé Grande, Leofredo, Tote, Silvino, Benevides, Juca Bananeira, Sebastião, Badú e João Manico, compadre do Major Saulo. Muitíssimos causos os entretêm na condução dos animais. Contudo, diz o narrador:

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite – nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais. (p. 30)

Pode-se ver no trecho acima uma estratégia análoga ao conceito de período musical. Estão aí condensados os principais ingredientes que irão organizar a trama – o paralelo entre a vida do burrinho e a do Major Saulo, significativamente apresentadas como “estória” e “história”; o diminutivo em “burrinho” *versus* “homem grande”; as “grandes chuvas” e a enchente que matará os vaqueiros; e a própria “efabulação” da narrativa “estória (...) bem dada no resumo”.

Implicam-se, ainda, as dicotomias que irão desencadear inúmeras outras: do lado do burrinho – estória e existência de um “decrépito sábio”; do lado do Major Saulo – história e vida de um “homem grande”, “corpulento”. Os dois termos relacionados com o burrinho e com o Major Saulo, existência e vida, respectivamente, sublinhariam a presença de caracteres humanos no burrinho.

Por outro lado, a manutenção do campo semântico “meio” através de sucessivas apresentações – seis da manhã (meio), meia (noite), meados (de um ano),

---

¹¹² O número pode evocar os doze apóstolos de Jesus Cristo. Entretanto, os 12 vaqueiros e o Major Saulo perfazem o número 13, prenúncio de tragédia?!

no vale (meio) do Rio das Velhas, no centro (meio) de Minas Gerais – pode suscitar uma zona intermediária ligando duas realidades: humana e animal.

N“A volta do marido pródigo” parece haver ocorrência similar quando o protagonista “(...) caminhou para o *meio* da estrada (...) *quarta-feira* de tarde” (pp. 119-129), grifos meus. Como diziam os antigos “In medium virtus est”; por isso, é reveladora a escolha do período que caracterizará a sabedoria do burrinho: “das seis da manhã à meia-noite” ¹¹³.

As heterogeneidades e as colisões, as semelhanças e as intersecções na “estória” do burrinho esboçam rica objeção frente à “história” do Major Saulo. Porém, se há inúmeras assimetrias (a tranquilidade do burrinho *versus* os constantes conflitos entre os vaqueiros), há também similitudes (o comportamento do burrinho está próximo dos humanos).

Os contrastantes¹¹⁴ (as ações do burrinho e do Major Saulo) se replicam continuamente nas aventuras entrelaçadas e se conformam endogenamente à organização sintática do relato.

Casos de magia, cantigas, flora e fauna, traições e ações típicas perfazem o plano geral¹¹⁵ dos motivos estruturantes. Eles indicam o padrão composicional no qual incide o uso de variantes simétricas, paralelismos e variações, conjugação de gradações, ora concêntricas (o mais importante localiza-se no meio) e ora analíticas (o mais importante posiciona-se no final). Assim, o “cocho”, que é apenas um local

---

¹¹³ Luís da Câmara Cascudo. *Superstição no Brasil*. 6ª ed. São Paulo. Global, 2002, p. 446. As chamadas horas abertas, cuja ambivalência natural predispõe fortemente ao mal ou bem. Horas do desequilíbrio, segundo tradições místicas anteriores ao cristianismo.

¹¹⁴ A intersecção começaria já com o adjetivo do título – pedrês (salpicado de preto e branco).

¹¹⁵ Cf. Otmar Schissel von Fleschenberg. *Novellen Komposition in E.T.A. Hoffmanns* “Elixieren des Teufels” Ein prinzipieller Versuch. Halle, Niemeyer, 1910, em cuja estrutura se encontra uma sequência de novelas independentes na mesma unidade romanesca.

onde o burrinho e os bois se alimentam (“O burrinho pedrês”), se torna o logradouro central das revelações entre os primos Ribeiro e Argemiro (“Sarapalha”).

Mesmo a relativa independência e o diálogo entre os textos apontam para criação estética com características musicais. Não se pode olvidar que “a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (p. 30) antecipa o infortúnio dos vaqueiros na enchente e funciona como embrião de futuras ocorrências.

Além disso, a narrativa seguinte a “O burrinho pedrês” também começa com um burrinho: “Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção.” – “A volta do marido pródigo” (p. 99). Isso se assemelharia à manipulação de motivos na música. É como se ocorresse a variação de um dado elemento, e que determinadas peculiaridades fossem mantidas.

Terminar uma história em que o protagonista é um burrinho, com comportamentos que às vezes refletem proximidades com as ações humanas, e iniciar outra em que a primeira cena mostra um animal da mesma espécie surgindo em suas condições habituais, promove um deslocamento e dinamização de energias opostas entre as personagens e suas atuações no enredo – espírito e matéria.

A descrição do burrinho no primeiro texto lhe confere inteligência ímpar diante das armadilhas semeadas pelas adversidades da vida. Em “A volta do marido pródigo”, o burrinho é apenas uma alimária que faz muita força, pois ali o foco está dirigido a outras personagens e circunstâncias. A imagem da alimária no segundo conto cumpriria a função motívica de encadeamento entre as narrativas, posto o qual, novos focos se inserem.

Não se pode deixar de notar que a recursividade de expressão (a figura do burrinho) conforma igualmente uma reiteração de conteúdo. Não sabemos ao certo se se trata do mesmo personagem, nem é isso o mais importante, e sim a imiscuidade semântico-sintática instaurada.

Outros exemplos: o menino cujo canto precipita o estouro da boiada (“O burrinho pedrês”) é muito semelhante à personagem que conduz o carroção (“A volta do marido pródigo”). O protagonista desta narrativa igualmente poderia ser o “mulatinho campista, Salathiel” (“O burrinho pedrês”, p. 57). O boiadeiro Raymundão, um dos vaqueiros da comitiva do Major Saulo (“O burrinho pedrês), não evocaria, pelo homônimo, o capanga Raymundo (“A volta do marido pródigo”)? Em todos esses eventos, paira sempre a enriquecedora névoa da indecisão que impede a tentativa de precisão, mas não a identificação das ocorrências.

Certamente estamos diante de uma das técnicas que Guimarães Rosa desenvolveu com primazia. No seu entender, o essencial de uma obra são seus: “temas, motivos, motins de cada episódio constante, ritmo geral, refrãos e assonâncias de ideias”¹¹⁶.

Sabemos que a repetição na literatura¹¹⁷ comumente corresponde a signos e arquétipos com os quais o escritor dialoga – fenômeno que potencializaria o discurso poético, desatando as possíveis amarras das referências contextualizadoras. A repetição facilitaria a visão segundo a qual suas inferências se organizam numa espécie de terreno paralelo à circunscrição histórica da trama, num canal privilegiado da imaginação.

---

¹¹⁶ Guimarães Rosa. Caderno nº 15, p. 5, Acervo-IEB.

¹¹⁷ Cf. Alberto Lins Caldas. *Repetição e Literatura: notas sobre um conceito*. Primeira Versão, UFRO, Ano I, nº 57, Outubro, Porto Velho, 2001.

A tentativa de aproximação desses elementos no discurso parece extrapolar a musicalidade normalmente atribuída aos recursos da repetição, da rima interna e externa, da assonância e da aliteração. Há também a escolha do léxico, do ritmo estrutural, da sequência dos parágrafos e a sua particularidade estabelecendo perfis estéticos passíveis de especulação.

É como se o autor estivesse buscando a *tematização musical* dos artifícios narrativos. As discrepâncias entre os atributos do burrinho e do Major Saulo fariam parte de um procedimento mais amplo. Apropriando-se de técnicas musicais, Guimarães teria optado por uma tessitura de ocorrências próxima do já exposto sentido musical de motivo e tema. As idiosincrasias das personagens se espelhariam na noção de antecedente-consequente, sujeito-objeto do tema estruturante da frase na música.

2.1. “Me-andros”

Um olhar mais agudo denota que as “tematizações musicais” se situam num nível estrutural mais geral. Nos exemplos colhidos, elas se mostram mais facilmente entre os episódios e as narrativas. Desde a esfera elementar, o texto se constrói a partir de junções e *intermezzos*, entrelugares que aproximam o que estamos acostumados a ver como estanques e incomunicáveis.

O burrinho é “pedrês” (preto e branco), o animal macho é “rosado” (feminino), e está carregado (pesado) de algodão (leve). Incompatibilidades frequentes se apresentam pelo viés da ambiguidade. A figuração da simbiose dos contrários através de “rodar” –, indivíduo e mutirão se fundem, o primeiro perderia sua característica e iria se juntar ao conjunto:

E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
preguntei: p'ra donde ia?
P'ra rodar no mutirão. (p. 29)

Entretanto, a imagem viva de “rodar” possibilita conceber que em algum momento as informações díspares se deslocam, unindo-se ou se afastando. Há uma distribuição de rimas consonantes /ã/ e toantes /a/ e /e/; de cesuras masculinas (meu, perguntei, rodar) e femininas (carregado). Predomina o equilíbrio entre as rimas internas /e/ e /a/. A distribuição das sílabas tônicas (1,3,7), com a cesura na terceira pontua o ritmo binário. O mesmo esquema rítmico em todos os versos faculta o paralelo com o cotidiano da vida agreste. A conjunção adversativa que inicia a quadra “e” talvez tenha por função nos lembrar de que há qualquer coisa, alguma instância anterior (não revelada) que se liga ao contexto dado. A vírgula imprime uma pausa que contém o fluxo rítmico contínuo que aparentemente a conjunção evocaria. Oposta a essa pausa curta, os dois pontos se distinguiriam por acentuar um silêncio maior em “perguntei:”, marcando enfaticamente o que se segue “p'ra donde ia?”. Aquela acenaria ao passado, esta ao futuro¹¹⁸.

Reminiscências sonoras como “meu”, “ma”, índices de parentescos em “macho” e “mocho” e sílabas destacadas como “carre(gado)” e “(mu)tirão” parecem lembrar a importância que os bois têm no texto.

A epígrafe é o primeiro modalizador das estruturas dos eventos: mocidade *versus* velhice (do burrinho e do Major Saulo); os desencontros da juventude do burrinho, comprado *versus* vendido, por bons *versus* maus preços; a complacência e resignação na velhice, com as pálpebras sempre em “semi-sono”; o “corpo

---

¹¹⁸ Cf. Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cia das Letras, 2000: “a função interna mais importante da pausa é marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, o tempo da leitura”, p. 100.

decrépito” contrastando a brancura do “algodão bruto do pelo” com as “sementinhas escuras” – sementinhas que espelham delicadeza em comparação ao pelo bruto; o algodão rivalizando com a escuridão das sementinhas.

Os termos que iniciam o texto também instauram atmosfera ambígua: “era um burrinho pedrês” acena à fábula e ao pretérito imperfeito do indicativo; observando-se que o parágrafo seguinte começa por “agora”, tem-se passado e presente.

A procedência do burrinho indica uma dualidade, ele é oriundo de “Passa-Tempo” (Conceição do Serro) ou de qualquer lugar do “sertão”, isto é, de um local definido ou indefinido – entretanto tudo é sertão, o denominador comum. O período em que o burrinho se destaca irrompe das “seis da manhã à meia-noite”, opostos fundamentais ¹¹⁹ (manhã/início *versus* noite/fim) que explicam e resumem “um só dia de sua vida”.

Fatos recorrentemente avaliados como antagônicos compõem o “mundo misturado” ¹²⁰ de Guimarães Rosa, arcabouço de inúmeros delineamentos incomuns. A manhã é “noiteira” (p. 31), a vaca mais brava “capaz de uma brutalidade sem aviso prévio e de cabeça torta” (p. 35) tem o codinome de Açucena, flor suave e sutil.

Universo ímpar, nele os bois são “mestiços de todas as meias-raças plebéias dos campos-gerais” (pp. 31-2). Os termos “mestiços” e “meias-raças plebéias” podem sugerir bois e gente; afinal, o Major Saulo trata tanto o gado quanto os vaqueiros de “meu povo”.

---

¹¹⁹ Segundo a filosofia de Heráclito, os opostos seriam as faces da mesma moeda “Tudo é um” in T. M. Robinson. *Heraclitus: Fragments: A text and translation with a commentary*. Canada, University of Toronto Press, 1987.

¹²⁰ Davi Arrigucci Jr. “O mundo misturado, romance e experiência em Guimarães Rosa” in *Novos Estudos*. CEBRAP, nº 40, 1994.

Igualmente digna de destaque é a apresentação dos cornos bovinos, salientando a riqueza da diversidade: longos/curtos, pontudos/achatados, retorcidos para *trás*/espetados para *adiante* (passado/futuro), ‘barras’ de *cruz*/‘ornatos’ de *satanás* (deus/diabo), esgalhos de cacto/crossas de candelabro (rústico/requintado), forquilhas de pau morto/liras sem cordas (popular/erudito):

E pululam, entrechocados, emaranhados, os cornos – longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletos, arqueados, pendentes, pandos, com uma duas três curvaturas, formando ângulos de todos os graus com os eixos das fronteiras, mesmo retorcidos para trás que nem chavelhos, mesmo espetados para diante como presas de elefante, mas, no mais, erguidos: em meia-lua, em esgalhos de cacto, em barras de cruz, em braços de âncora, em crossas de candelabro, em forquilhas de pau morto, em puas de caranguejo, em ornatos de satanás, em liras sem cordas – tudo estralejando que nem um fim de queimada, quando há moitas de taboca fina fazendo ilhas no capinzal. (pp. 33-34)

Às sugestões plásticas (fim de queimada) e geométricas (achatados/pontudos/arqueados), somam-se os indícios sonoros: os fonemas vocálicos estão representados, orais – a, e, é, i, o, ó, u; e nasais – (ã...ũ), assim como os sons consonantais – *barra*, *cacto*, *duas*, *fina*, *graus*. Em suma, letras e fonemas da língua portuguesa na sua multiplicidade de sons.

Na parte rítmica, o segmento concentra e expande variadas métricas – verso de uma sílaba (*longos*), dissílabo (*pendentes*), trissílabo (*achatados*), tetrassílabo (*entrechocados*), redondilha menor (em barras de *cruz*), hexassílabo (em esgalhos de *cacto*), redondilha maior (em forquilhas de pau *morto*), octossílabo (em ornatos de *satanás*), eneassílabo (com uma duas três curvaturas).

O que parece estar em causa é que a movimentação bovina é descrita buscando-se abranger diferentes sentidos (visão, audição, tato). Aqui, sublinhei alguns aspectos rítmicos que, a meu ver, propiciariam idealizar a marcha e a diversidade dos animais na andança. As diferenças métricas implicariam, por exemplo, as diferentes movimentações e compassos.

Tais procedimentos formais¹²¹ sublinham que a conformação do sentimento poético determinaria o fenômeno rítmico propulsor dos estados de sensibilidade.

Após a descrição das peculiaridades da movimentação bovina, vê-se a nomeação dos bois a partir de suas características físicas. É uma espécie de desenvolvimento temático da cena anterior, primeiro a luz na movimentação (o conjunto), depois na enumeração (o indivíduo):

Boiada boa!...Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combuscos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (p. 50)

Note-se que a exposição se dá aos pares, pela alteração e manutenção de fonemas (*galhudos/gaiolos*; *estrelas/espácios*; *chamurros/churriados*), bem como pela alternância entre timbres fechados e abertos. Vejamos o que Guimarães Rosa¹²² diz, esclarecendo algumas nuances à tradutora americana:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem idéia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. (...) Tanto seria, como mesmo efeito, escrever, só *la:lalala* (...) como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música.

É inequívoco que o “*la:lalala*” é uma simplificação, perder-se-iam as rimas, os timbres e a imagética. Entretanto, o testemunho é preciso na sua intenção musical. Nildo Maximo Benedetti¹²³ observa que os dois últimos versos em endecassílabos

---

¹²¹ Paul Valéry. *Souvenirs Poétiques*: recueillis par un auditeur au cours d’une conférence à Bruxelles le 9 janvier. Paris, Guy Le Prat, 1946, pp. 7-20.

¹²² Carta a Harriet de Onís, de 11/10/1963, Acervo IEB-USP.

¹²³ Sagarana: *O Brasil de Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado, USP, 2008, pp. 19-20.

remeteriam ao caráter épico da marcha e à tradição poética brasileira de I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias. Entretanto, a acentuação do primeiro acena mais para o verso alexandrino, apesar da cesura na quinta sílaba. Já a segmentação do segundo verso favorece a típica sensação da junção de duas redondilhas menores, com cesura na segunda e quinta sílabas, o que perfaz o endecassílabo.

E os/ **to**/cos/ da/ **tes**/ta// do/ **mo**/cho/ **ma**/che /**a**/ do
 1 2 3 4 5   1 2 3 4 5 6

E as/ **ar**/mas/ an/**ti**/gas// do/ **boi**/ cor/na/**lão**
 1 2 3 4 5   1 2 3 4 5

De fato, a rítmica marcial está presente desde o primeiro vocábulo, e para isso contribui o decurso de tempos fracos e fortes: “galhudos, gaiolos, estrelos”. Note-se que o efeito é tributário da sucessividade de vocábulos paroxítonos. A técnica estaria ligada não só a Gonçalves Dias, embora esse poeta costumeiramente seja lembrado como um grande perito em modelações rítmicas no verso, sobretudo o endecassílabo, verso de arte maior¹²⁴ com cesura feminina na 5ª sílaba, simétrico, de cadência longa. A ênfase é dada pela extensão e compleição interna da distribuição de tônicas e átonas. No caso, a sintaxe monótona do ritmo bovino de Guimarães Rosa parece emprestar do poeta romântico a coincidência entre metro, andamento e entoação, célebres no citado poema:

No meio das tabas de amenos verdores,
 Cercadas de troncos, cobertos de flores,
 Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
 São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
 Temíveis na guerra, que em densas cortes
 Assombram das matas a imensa extensão.

¹²⁴ Cavalcanti Proença. Ritmo e Poesia. Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1955, p. 64.

Eis acima a primeira estrofe de I – Juca Pirama, em cujos versos se pode sentir o ritmo marcial e toda a atmosfera de um Brasil ainda caracterizado pela enormidade da força da natureza, que o autor apresenta por meio de uma rítmica própria.

Depois dos bois, é a vez dos vaqueiros. Durante a viagem, eles se perfilam em duas direções sinonímicas de seus ânimos, Leofredo, Tote, Sinoca e Benevides seguiam pelo “flanco direito”, Badú, Juca Bananeira, Silvino e Raymundão pela “banda esquerda” (p. 49). O conflito entre Badú (cujo verdadeiro nome é Balduino) e Silvino condensa as rivalidades entre os vaqueiros, mas a desavença não se consuma, circunstância que será reproduzida em “Duelo”, com Turíbio Todo e Cassiano Gomes.

A exposição dos cavalos guarda paralelo com os sertanejos; o de Benevides (um baiano) é preto, “jereba urucuiana” (animal ruim de montaria oriundo de Urucuia); o do Major Saulo é um “cordão”, cavalo grande; o de Silvino, “amarelo” (cavalo desnutrido); o de Badú é um “poldro pampa” (cavalo vigoroso, novo); o de Sebastião (capataz que usa polainas e tem os pés descalços) é Rio-Grande, cavalo “ligeiro, quase meio-galope” (pp.34-9). Embora os equinos sejam descritos em contraste com o gado – os bois só respeitam vaqueiros montados –, os “cavalos gingam bovinamente” (p. 51).

As zonas híbridas e suas ambiguidades estruturam inúmeras feições da narrativa: Badú é na verdade Balduino (símio/mundo animal); balduína era o apelido da locomotiva inglesa do século XX, cuja marca era Baldwin (tecnologia/mundo cultural). Uma das serviçais da fazenda do Major Saulo responde pelo nome de Maria Camélia. A “Camélia preta”, assim como a flor decorativa, é rústica e

resistente. O negrinho do canto agourento pede a João Manico que o deixe retornar para junto de sua mãezinha, chamando-o sucessivamente de “mocinho bom”, antes, e “mocinho ruim”, depois da negativa. Essa zona cinzenta é uma constante no texto rosiano, e nos obriga a rever constantemente mesmo o que parece bem definido.

Processo similar se dá com o vaqueiro cego “velho Valô Venâncio”, único a “enxergar” que o zebu Calundú padecia de mau espírito. A onça é “tigre macha”. O pobre campeiro Sinoca é filho de pai rico. Ernesto é o mais desonesto dos fazendeiros.

No burrinho pedrês, ora se evidenciam as patas (caráter rústico), ora os “pés de borralheira” (reminiscência dos contos de fadas); animal híbrido, ele vive em “estreme alheamento”. João Manico (diminutivo de mano) é também Manicão. O Major Saulo, antes Saulinho, se irado tem “riso grosso”, alegre, “riso fino”. No Arraial, onde os vaqueiros despedem os bois para o embarque na estação de trem, existem dois logradouros, a “Rua-de-Baixo” e a “Rua-de-Cima”. O ritmo dos bois (mundo rural) compete com o dos trens (mundo urbano), pormenor acentuado pela dinâmica rítmica da descrição, ora alongando os episódios (o ritmo rural), ora sendo mais incisiva (o urbano):

Mesmo com a meia-chuva, vinha o povo do lugar, em fé de festa, para gozar o espetáculo. E começou o embarque – rico de sortes, peripécias e aplausos –, que durou mais de hora e meia, até a boiada inteira, lote a lote, desaparecer no bojo dos carros-jaulas dos dois trens especiais. (p. 76)

Essas ligações de elementos díspares parecem ser o esteio da concepção geral do relato. Da duplicidade do burrinho pedrês (preto e branco), aos contrastes gramaticais (Manico, Manicão; *encrespa* e *desencrespa*, p. 43) e à caracterização do

destino final dos bois (arraial com duas ruas), vê-se o espectro de dois mundos normalmente vistos como rivais: a vida rural do sertão e o seu limite posto pela estrada de ferro que liga a cidade.

Aliás, na narrativa seguinte, “A volta do marido pródigo”, tudo começa numa zona intermediária, em que operários constroem uma estrada: “E isto aqui é um quilômetro da estrada-de-rodagem Belorizonte-São Paulo, em ativos trabalhos de construção” (p. 100). Haveria ainda encontros entre o lirismo (cantigas) e o prosaico (vida no campo), a valentia (Badú) e a covardia (Silvino), a época das chuvas e a seca, a saudade (dos vaqueiros) e a querência (dos bois).

No limiar, os meandros remeteriam ao próprio título *Sagarana*, cuja conhecida interpretação semântica referenda o entendimento de que estamos diante da concatenação de dois espíritos: saga – nórdico, e rana – tupi, “que parece ser” sertanejo, bruto, imaturo. A princípio, o elemento externo se sobrepõe ao interno, mas isso é só uma indicação dada pela posição dos afixos.

Esses meandros que frequentemente encadeiam aspectos são aqui flagrados pela sugestão da ótica musical, motivos que se entrelaçam e geram um aos outros, que evoluem em grau e complexidade a partir da manutenção de elementos comuns; ou consoante o tema musical, em termos de antecedente e consequente, visto que um processo ocasiona outro, num percurso sem fim.

2.2. Música do Sertão

Antes mesmo de iniciar os seus “causos” em *Sagarana*, o autor optou por emoldurá-los com a presença massiva de cantos e de modas populares. Contrastando,

segmentando, aludindo, recompondo, citando ou velando miudezas importantes para a compreensão das estórias, as diversas funcionalidades das cantigas compõem um extenso repertório de significados plenamente integrados ao texto.

Noutras vezes, parece que alguma cantiga¹²⁵ é que serviu de base para determinadas cenas descritivas, como essa, que flagra a saída dos vaqueiros:

Chegando o mês de novembro
dando as primeiras chuvadas
reúne-se a vaqueirama
em frente a casa caiada
vamos pro campo moçada
que a rama está fechada
Ei!Ei!

Quando a boiada está pronta, é uma melodia rústica que dá o sinal para a partida, “– Eh, boi!... Eh, boi...” (p. 49). Música¹²⁶ que percorreu longos períodos sertão adentro:

A primeira cantiga de “O burrinho pedrês” objeta lugares e dinheiro. É o momento em que a boiada irrompe a marcha e os vaqueiros perfilados começam a aventura. Fazendas, cidades, arraiais, relacionamentos amorosos passageiros:

¹²⁵ Luís Câmara Cascudo. Op. cit., 2001, p. 108, “Cantiga de Vaqueiro”.

¹²⁶ Aboio adaptado de Mário de Andrade. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo, Duas Cidades, 1987.

O Curvelo vale um conto.
Cordisburgo um conto e cem.
Mas as Lages não têm preço,
Porque lá mora o meu bem... (p. 49)

No último verso, a dicotomia entre geografias e valores é perpassada por um viés sentimental de obliquidade amorosa na quadra, que mantém a estrutura típica e folclórica de dois dísticos. Territórios, dinheiro (trabalho, necessidade) e amores – resumo de aspectos capitais das vidas da gente do sertão. Indo além, valores (mensuráveis) e valores (incomensuráveis).

Os heptassílabos são cadenciados por dois acentos fortes em cada verso, sublinhando as duas temáticas: “O Curvelo (...) *conto*”; “Cordisburgo (...) *cem*”; “Mas as *Lages* (...) *preço*”; “Porque *lá* (...) *bem*”. O caráter musical dos versos pode ser vislumbrado pelo ritmo, seus acentos (1,3,7) e cesura na terceira e sétima sílabas:

A segunda cantiga exhibe diversidades de amor. A vida no campo e o ciclo de vida dos bois seriam as balizas da vida humana nos Gerais, também postas em redondilhas:

Um boi preto, um boi pintado.
Cada um tem sua cor.
Cada coração um jeito
De mostrar o seu amor. (p. 51)

Eis o esquema rítmico que se repete em toda a quadra: (-) para as sílabas átonas e (/) para as sílabas tônicas: - - / - - - /. Novamente, a cadência da marcha bovina sendo sugerida pelo canto dos vaqueiros.

Também é mantida a forma de dois dísticos, no primeiro a natureza oferece o exemplo, no segundo as relações culturais traçadas pela visão dos sertanejos. Depois da toada, segue-se o sacolejar trissilábico de tônica, átona, tônica e a aliteração de “b”, “d” e “v” dimensionando e imprimindo a passagem da boiada:

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando... (p. 51)

A recorrência do “b” ecoa a imensidão dos bois. Um pouco antes, o narrador descreve o trote dos animais em redondilhas menores¹²⁷, o acento regular nas segundas e quintas sílabas imprime a cadência da marcha quebrada: - / - - /. O compasso espelharia a manobra de movimentação do enorme contingente:

As ancas balançam,
e as vagas de dorsos,
das vacas e touros,
batendo com as causas,
mugindo no meio,
na massa embolada,
com atritos de couros,
estralos de guampas,
estrondos e baques,
e o berro queixoso
do gado junqueira,
de chifres imensos,
com muita tristeza,
saudade dos campos,
querência dos pastos
de lá do sertão... (pp. 50-1)

¹²⁷ Winton Cardoso. “A Estrutura de Composição em Guimarães Rosa” in *Guimarães Rosa*. BH, Centro de Estudos Mineiros, 1966, pp.33-49, destacou essa e outras sonoridades n’“O burrinho pedrês” e em “São Marcos”.

A “valsa” bovina se caracteriza por interfaces humanas. Os animais sentem “saudades dos campos” e “querência dos pastos” do sertão:

“Pelas queimadas, já estariam de volta. Repouso. Primeiro sal. Primeiro pasto. Ração de sal todos os meses, na lua nova. E, pronto, recomeçar.” (p. 41).

Essa manifestação de saudade, de querer (querência) retornar ao local de origem, ao passado, caracteriza tanto os bois quanto os vaqueiros: “Meu pai, que era vaqueiro mestre, achou que era o dia de experimentar minha força... Dei certo, na regra, graças a Deus...” (p. 68), diz Raymundão com saudosismo.

Sensibilizado pelo canto do negrinho, Manico é igualmente tocado: “Sei de mim que ainda vi uma estrelinha caindo, e pedi ao anjo uma graça, de voltar com saúde para a casa que já foi minha, lá nas baixas bonitas do Rio Verde...” (p. 86-7). O narrador parece ter escolhido um dos sentimentos característicos do sertanejo para aproximar bois e homens.

Sucedem também a prevalência de outras idealizações, como a ironia: “– Pois então, quando fui espiar o que a minha cachorra Zeferina estava estranhando...”, diz Raymundão (p. 54). Ele mesmo se justifica: “– Foi por vingança que eu pus, quando minha mulher Zeferina me largou...” (p. 54).

A terceira cantiga reproduz o princípio da anterior, mas enquanto aquela tematizava as cores e o jeito dos bois, esta apresenta as tonalidades do amor cantado:

Todo passarinh' do mato
Tem seu pio diferente.
Cantiga de amor doído
Não carece ter rompante... (p. 51)

A economia incisiva da vogal /i/ pontua os versos e estimula a aproximação com o canto dos pássaros. O “fio de voz” queixoso que “não carece ter rompante”, pelo artifício da apóstrofe, é simetricamente ajustado para caber nas sete sílabas métricas no primeiro verso. Enfatizando os tempos fortes, o motivo da “diferença” contamina o esquema rítmico de acentuação, os versos têm tonicidades desiguais: (1,3,5,7), (1,3,7), (2,5,7) e (1,3,5,7). A quadra de setissílabos é um dos versos sertanejos mais antigos¹²⁸:

¹²⁸ Luís Câmara Cascudo. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo, Edusp, 1984, p. 22.

Vê-se que, reiteradamente, as cantigas colocam a questão da afetividade. Os bois, as vacas e os pássaros representam índices de uma humanização marcada pelo sentimento. É um momento esfuziante da passagem do gado e dos cavalos, em que o canto dos vaqueiros dá o tom inaugural da viagem.

Na cantiga seguinte, boiadeiros e criações são atropelados: “E, aí, soltaram a chuva de verdade: chuva pesada, despejada, um vasto vapor opaco. Era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira. E desenxergaram-se, de todo, os bois. Mas os vaqueiros cantavam juntos”:

Chove, chuva, choverá,
Santa Clara a clarear
Santa Justa há-de justar
Santo Antônio manda o sol
P’ra enxugar o meu lençol... (p. 55)

No primeiro verso, as três pausas simulam estar pontuando a frequência da chuva. Em “chove,” a vírgula impõe um rápido silêncio entre a ação dada e o seu complemento, o que se repete em “chuva,”. A terceira pausa parece conter o fluxo aberto pela reiteção da sonoridade vocálica “chuva”, “choverá” e a possível imagem da água caindo (ou a cair). Esse “som” da chuva “a” se incorpora às Santas Clara e Justa, e às suas ações “clarear” e “ajustar”. O contraponto à sonoridade feminina (abertura) do “a” da chuva e das santas é oferecido pelo “o” (fechamento) do Santo

Antônio, que *manda* o “sol” e o “lençol” para cessarem a chuva e a umidade, grifo meu.

Além disso, o realce da repetição da fricativa palatal surda /x/, representada pelas letras “ch”, e da labiodental sonora /v/ que pode ser um índice da sonoridade do vento e da chuva. Não podendo domar as forças da natureza (prenúncio da enchente que matara os vaqueiros), o sertanejo invoca as crenças religiosas. Os versos apontariam o misticismo da gente simples do sertão. Essa “simpatia”¹²⁹ para fazer a chuva cessar retoma uma velha quadra:

Santa Clara clareá,
Santa Júlia ajudá,
São José manda o sol
Prá lavá o meu lençol

Já tendo cantado a paisagem, a andança dos bois¹³⁰, os movimentos e as dores de amor, eis então outra especificidade da condição local – a religiosidade. Tenuamente, já se insinua um dos *ethos* das populações, os problemas difíceis são remetidos às forças extraterrenas “Santa Justa há-de justar”. A naturalização das consequências de eventuais tragédias é um traço comum. Com esse discurso o narrador permite, entre outros, que o objeto de sua narrativa, o povo sertanejo do interior do Brasil, exponha a sua própria visão de mundo. Eis uma das funções das cantigas, promover o diálogo das perspectivas culturais dos sertanejos.

A quinta cantiga surge num momento capital. Entregue o rebanho, os exaustos vaqueiros vão se alimentar e beber cachaça, preparando-se para o regresso.

---

¹²⁹ Núbia Pereira de Magalhães Gomes. *Crendices e Supertições do Pescador Mineiro*. Juiz de Fora, Centro de Estudos Sociológicos, 1984, p. 25.

¹³⁰ Cf. Lindolfo Gomes. *Cantos Populares no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1950.

Completamente embriagado, Badú deverá voltar montado sobre o burrinho, o que lhe causa grande desgosto. “– Que é do meu poldro?! Ô-quê!? Só deixaram para mim este burro desgraçado?...”, (p. 76). Eles se estranham, então Badú proclama:

Rio Preto era um negro
que não tinha sujeição.
No gritar da liberdade
o negro deu pra valentão... (p. 77)

Os quatro versos conformam duas orações em dois períodos, cada qual apresentando um único fluxo: “Rio Preto era um negro que não tinha sujeição”. A ausência de pausas explícitas e marcantes no interior dos versos pode sinalizar para a rapidez das ações impensadas de Rio Preto “sem sujeição” (sem sujeito, apenas objeto), sem detença. Rapidez que parece contaminar o ato da Abolição “no gritar”, sem medir a consequência, sem reflexão, o sublinhar da emoção. As reticências acentuariam a ciclicidade da ação de valentia, tema onipresente em *Sagarana*.

Excetuando o último verso, um octossílabo, os demais são redondilhas maiores, com idêntico ritmo e cesura na terceira sílaba. A antonímia cruzada relaciona “negro” (cativo) e “liberdade”, “sujeição” e “valentão”. Circunstancialmente, “sujeição” e “valentão” remetem à situação tanto do burrinho quanto de Badú. A rima e a posição dos termos no final dos versos indicariam as condições semelhantes. Eis um elemento temático propulsor de inúmeros episódios e o contexto de seu surgimento histórico: escravidão-violência. Badú canta os versos completamente bêbado, fazendo provável alusão ao verdadeiro “Rio Preto” do tempo do cativo, um negro tocador de viola, hábil desafiador, violento contumaz e

inventor de desordens, segundo noticiavam os seus contemporâneos no século XIX. Era o terror lá nas bandas do Rio do Peixe, na Paraíba ¹³¹.

O detonador da cena e da cantiga é a cachaça, culturalmente construída como artefato essencialmente ligada aos negros a partir do trabalho escravo nas moendas de cana. Contrariamente, as cantigas populares mais antigas ligam a cachaça ao mestiço, como deixa ver uma quadra ¹³² do Maranhão:

Jogo de branco é dinheiro,
De caboco é frecharia;
Vida de cabra é cachaça,
De negro é feitiçaria.

As diversas contingências do uso da cachaça e seus impactos nos populares estão amplamente inseridos nos acontecimentos relatados, seja como lenitivo e alimento, seja como promotora de desordens e assassinatos. Em toda *Sagarana* a cachaça é um motivo dual de alegria e de tristeza.

Na sequência, o embate (mim *versus* ninguém) do canto agourento do negrinho antecipa o estouro da boiada do Major Saulo: “Ninguém de mim/ninguém de mim/tem compaixão...” (p. 86). As barras e as reticências no final, juntamente com o contexto, permitem especular o caráter dolente da melodia.

A repetição de “Ninguém de mim” anota a profunda solidão da personagem e deságua em “Tem compaixão”. É de se contrastar a ingenuidade do menino de sete anos e sua consciência de desterro. O canto pode ser visto como ligação ao clímax da

---

¹³¹ Luís Câmara Cascudo. Op. cit., 1984, p. 154.

¹³² Ibidem. *Prelúdio da cachaça*. Rio de Janeiro, Coleção Canavieira, 1968, p. 51. Nos primórdios da colonização, cabra era a designação geral para os mestiços, termo depois vinculado ao jaguncismo.

narrativa, precedendo a morte dos vaqueiros. Logo após a sua dramatização, ocorre o estouro da boiada e o seu sumiço. Segue-se outro mau agouro, dado por nova melodia, a do passarinho “joão-corta-pau”, anunciadora da enchente: “(...) não sabe que joão-corta-pau é o passarinho mais bonzinho e engraçadinho que tem, e que nunca ninguém não disse que ele agoura?!” (pp. 91-2). Há uma melodia¹³³ do começo do século XX que faz menção a “João-corta-pau”, conhecida em Minas e na Bahia, mas o seu sentido, pela reiteração intervalar e de figura rítmica, é de canto para acompanhar o trabalho:

João corta pau
Maria mexe angu
Thereza bota a mesa
P'ro compadre vir jantar

¹³³ Alexina de Magalhães Pinto. *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*. Belo Horizonte, Francisco Alves, 1911, p. 18.

Os dois últimos “momentos musicais” do texto diferem dos demais, estilisticamente, pela brevidade. “João, corta pau” ¹³⁴ é o homônimo do pássaro, remetendo nominalmente aos joões de “São Marcos”.

Tendo exercido amplos diálogos com as aventuras, as “cantigas” finais emolduram o episódio da morte dos sertanejos no riacho que se avoluma desproporcionalmente num átimo:

– João, corta pau! João, corta pau!
– Passa fogo, Batião!
– Espera, gente. Não é de pássaro nenhum que os cavalos estão com medo. É a enchente!... (p. 89)

2.3. Alusões contrapontísticas

Paralelamente à musicalidade das cantigas e aos demais elementos explorados, n“O burrinho pedrês” se assentam mecanismos reiterativos de estruturação da narrativa que favorecem a comparação com técnicas tradicionais do universo da música.

Com efeito, a aproximação levada a cabo até aqui procurou evidenciar a leitura segundo a qual o fenômeno já se iniciaria a partir da estrutura dos eventos, potencialmente articulados através de “sinestésias semânticas” ¹³⁵ – passado e presente, referentes ao burrinho, ao Major Saulo e aos vaqueiros; as sugestões de equívoco e sabedoria entre o burrinho e os sertanejos; as contendas entre animais e

---

¹³⁴ É de observar que a escolha do nome da ave coincida com o do autor, justamente no ápice da história, quando a celeridade dos acontecimentos cede espaço à intromissão da melodia “áspera” do “bichinho espírito”.

¹³⁵ Cf. Ana Maria Gottardi. *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*. São Paulo, Arte & Ciência, 2002, p. 84, em que a expressão metaforizaria o *continuum* temporal.

humanos, força bruta (bovinos) e agilidade/astúcia (equinos e vaqueiros); e os bichos do campo e os bichos do mato.

O arcabouço também se efetivaria enquanto instrumento de arregimentação de unidades que se relacionam consoante os temas na música. A noção de causalidade dar-se-ia aos seguintes pares: Major Saulo e Francolim (o rico fazendeiro e o empregado); Silvino e Badú (o covarde e o corajoso), cujos respectivos animais são os cavalos “amarelo” (fraco) e o “poldro pampa” (vigoroso); os bois e os vaqueiros, aqueles determinando a vida destes; o período de chuvas e as secas, a natureza em suas extremidades contíguas, bonança e pobreza; as “constelações de fazendas” e os “trens e mais trens” e a simultânea defasagem e complementaridade entre popular e erudito: “bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus” (p. 32). Em tudo isso é possível perscrutar, além das tensões próprias da literatura, a subjacência da sintaxe musical.

Assim, os fatos narrados se comunicariam entre si como conexões uns dos outros, num movimento de semelhança e dessemelhança – a história do Major Saulo e a existência do burrinho; a vida do Major (patrão) e a de Francolim (empregado); a vida dos boiadeiros e a dos bois; num, o protagonista é o zebu Calundú, noutro, é o canto do menino negrinho; as pendências entre bois e cavalos.

O discurso do narrador incorpora tanto as expressões linguísticas populares quanto os esquemas mentais dos seus *modus vivendi*, a ponto de se fazer confundir com os integrantes da trama. Concomitantemente, há também os padrões cultos e ideológicos da língua da classe dominante (concordância, regência verbal e nominal):

E comprimiam-se os flancos dos mestiços de todas as meias-raças plebéias dos campos-gerais (...). Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrosos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame – curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de ágata acebolada, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro. (p. 31-2)

A descrição dos bovinos mestiços exemplifica a opulência vocabular do autor. A riqueza de matizes e de pontos de vista sobre um amontoado de bois cintila tonalidades e cores, nuances de gradações e implicação de odores. A concordância verbal e nominal segue o padrão culto: “comprimiam-se”, “faces talhadas”, “meias-raças plebéias”, “estrias concêntricas”, “zebruras pardo-sujas” e “tartarugas variegados” – concordância ideológica.

O uso dos dois pontos antes da descrição das cores em “impossíveis:” intensifica a paisagem multicolor ausente de verbos. O uso de ponto e vírgula estabelece padrões de entretons, os puros (pretos, fuscos, retintos), os provenientes (castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos), os geométricos (betados, listados, versicolores), os multiétnicos (turinos, marchetados com polinésias bizarras), os derivados de animais (tartarugas variegados, araçás estranhos). O viés ideológico pode ser dimensionado pela comparação dos bois com as gentes mestiças “talhadas em granito impuro”.

Contudo, se a prosa do narrador é íntima das falas dos sertanejos, superando alguns dilemas de representatividade dos romances regionais, delas também se dissocia, principalmente no que tange ao seu posicionamento discursivo. Não é raro, nas peripécias vividas, surgirem visões de mundo tributárias de valores conservadores tradicionais, sintomaticamente na voz do Major Saulo:

Nunca estive em escola, sentado não aprendi nada desta vida. Você sabe que eu não sei. Mas, cada ano que passa, eu vou ganhando mais dinheiro, comprando mais terras, pondo mais bois nas invernadas. Não sei fazer conta de tabuada, tenho até enjoio disso... (p. 62)

Como frisou Bakhtin¹³⁶:

“(...) o discurso de outrem constitui mais do que o tema (momento histórico) do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática (...) como uma unidade integral da construção”.

A denegação do valor da educação formal cumpriria o viés do discurso ideológico endereçado às massas. Forjador de explicações da realidade e estabelecedor da base das crenças, ele se converte, através da sugestão de uma totalidade histórica¹³⁷, em fiador do pacto social, eis um ponto central do discurso dominante.

De outra feita, o Major Saulo não se furta a requintes de uma filosofia empírica que naturalizaria o observável:

– Escuta, Manico: é bom a gente ver tudo de longe. Assim como aqui nós dois vamos indo... Pelo rastro, no chão, a gente sabe de muita coisa que com a boiada vai acontecendo. Você também é bom rastreador, eu sei. Olha, o que eu entendo das pessoas, foi com o traquejo dos bois que eu aprendi... (p. 63)

Possivelmente sob a concepção de que “(...) as categorias sociais são projetadas sobre o mundo natural, de modo que a classificação das coisas reproduz a

---

¹³⁶ *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2006, p. 150.

¹³⁷ Cf. Marta Harnecker. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México, Siglo Veintiuno, 1968, p. 16.

classificação das pessoas”¹³⁸. Paradoxalmente, o elogio das habilidades dos vaqueiros é medido segundo escala de comparação com a cultura das letras:

Zé Grande passa a correia do *berrante* a tiracolo, e continua calado, observando. Para a sabença do gado, ele é o melhor vaqueiro da Tampa, homem ledor de todos os sestros e nequícias do bicho boi. (p. 45)

O fato é que essas idiossincrasias e ocorrências transitam entre si. A personagem Major Saulo é tecida pelo narrador de modo a parecer um homem justo, ordenador e, portanto, necessário ao bom andamento da vida no lugarejo. O ponto de vista do narrador e o dele parecem coincidentes em muitos pontos, a começar pela estratificação social: “– Tenho vaqueiros, que são bons violeiros... Tenho cavalos ladinos (...). Devagar eu uso, depressa eu pago... todo-o-mundo aqui vale o feijão que come...” (p. 36).

Em relação ao vai e vem dos eventos, não seria o caso de que, não podendo escapar do efeito de sucessividade das várias cenas, Guimarães Rosa teria armado cuidadosamente as suas interrupções e intercalações? E ao fazê-lo, suspendendo e encetando episódios, não estaria tentando se valer, também, do efeito de simultaneidade da linguagem musical para criar efeitos característicos?

O leitor seria levado a acompanhar novas situações tendo em mente que a anterior não se esgotara inteiramente, tal qual sucede com o desenvolvimento temático nas formas musicais. A metáfora contrapontística das “vozes” e das estórias em *Sagarana* estaria vinculada a essa interpretação.

---

¹³⁸ Peter Burke. *Uma história social do conhecimento. De Gutenberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzler. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003, p. 13.

Nesse mundo de sagas e heróis sertanejos, as cantigas inserem o mundo rural nos eventos. É esse o papel, por exemplo, da primeira quadra que abre o livro, cujos versos antecipam os bois, as intrigas, os facínoras, as traições, os amores, a malícia e a esperteza que marcam toda a obra:

Lá em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada.

Estabelecendo a primeira referência a partir de um mote antigo da cultura popular, e especificadamente das regiões montanhosas de Minas, Guimarães Rosa situa os pilares do universo de *Sagarana*.

A quadra de desafio reúne os personagens centrais que povoam “O burrinho pedrês”: bois (a boiada do Major Saulo), gente boa (Francolim), gente má (Silvino), os casos de amor (Badú e a morena que tomou de Silvino). Os versos em redondilha maior, típicos dos cantares sertanejos, especialmente em quadras, são o primeiro índice, depois do título *Sagarana*, da importância da cultura popular sertaneja como matéria-prima do livro.

As cantigas d’“O burrinho pedrês” não apenas encerram aforismos, máximas, adágios e ironias, mas também lições morais. A fatura de suas implicações dialoga diretamente com as temáticas: a viagem dos bois, a traição da namorada de Silvino, a valentia de Badú domando o poldro pampa, a querência dos bois e dos campeiros, a herança da desagregação familiar que passa de pai para filho entre os sertanejos, os confrontos (Silvino *versus* Badú), a lealdade dos serviçais (Francolim ao Major

Saulo), a beleza e riqueza da vida no campo (as descrições da natureza, dos cornos dos bois, das cores dos bois mestiços), tudo é efetivamente balanceado pelas incisivas ponderações das cantigas.

Nesse sentido, ao possibilitar especulações melódicas, dadas pelos versos e pela disposição rítmica, a musicalidade implícita nas palavras e nas estrofes insere outra dimensão estrutural à leitura do texto.

A ideia esboçada de contraponto talvez pudesse convergir para abundantes citações às demais narrativas e o reaproveitamento e variação de motivos. O “Quilitano” das Lages, vítima da andança de uma onça preta sobre seu gado (p. 55), remete ao “Quintiliano” da Laginha, personagem de “Corpo fechado”. Raymundão relata o temor que o Calundú despertava, ninguém tinha coragem de enfrentá-lo, nem “Mulatinho Campista, viriato mais Salathiel, coisa nenhuma...” (p. 57). “Lalino Salãthiel” é o protagonista de “A volta do marido pródigo”. A demarcação do “menino preto” do canto melancólico – “Queria só ver, de longe, a minha mãezinha, que deve de estar batendo feijão, lá no fundo do quintal!” – traz reminiscências do cotidiano da “Maria Preta” de “Sarapalha”, a serviçal dos primos Ribeiro e Argemiro, que toma conta da roça, da comida e da limpeza da casa.

O zebu Calundú mata o menino Vadico próximo dos “cochos” (p. 70-1), localização espacial onde sucedem fatos relevantes em “Sarapalha”. Aliás, antes de retornar à fazenda, sabendo que não voltaria montado no poldro, Badú vai encontrar “Sete-de-Ouros” no cocho (p. 77).

Depois do afogamento na travessia do córrego da Fome, o campista Sebastião é encontrado “no barro do vau da Silivéria Branca” (p. 96), nome parecido com o de

“Silivana”, esposa de Turíbio Todo, personagem de “Duelo” – detalhes que quem sabe demonstrem o processo de alterações fonéticas no curso da língua, no anseio de perquirir o desvelar das essências da atividade linguística e de instituir o seu grau de importância para o fazer literário de Guimarães Rosa.

Ainda há coligações internas. O bezerro morto pelo jacaré poderia antecipar a morte de Vadico pelo Calundú. A vaca traiçoeira que derruba os bois lembraria a ação de Silvino contra Badú. O estouro da boiada, narrado por Manico antes do cruzamento do riozinho, evoca a precipitação dos vaqueiros logo depois. É a representação do passado se convertendo em presente, a ligação entre as gerações e os acontecimentos – conexão comparável à transição da tônica quando esta deixa de ser o centro da tonalidade para assumir o quarto grau e preparar a vinda de outro núcleo sonoro:

Essas relações buscam trazer lume para o fato de que as situações análogas, ao romperem as barreiras de tempo demarcadas pela sucessão das ocorrências, estabelecem simultaneidades, elos semânticos e outras interpretações do que é o tempo. Como o enredo se passa num único dia, mas os causos e as memórias

apontam para longos períodos, o nexó lógico que os liga n”O burrinho pedrês” prescinde da separação rígida de passado, presente e futuro. Aqui, o contraponto prefiguraria o estabelecimento de pendências entre as vivências, arquitetando-as numa projeção de tempo *continuum* ¹³⁹.

2.4. Sonoridades Verbais

A “música de palavras” (ou através das palavras) estaria também nas construções que primam pelas sonoridades vocálicas: “meia”, “meados”, “mestiços”, “meias-raças” e consonantais “três trons de trovões”, “carrapichos”, “carrapatos”. Alguns vocábulos simulariam fusões sonoras – “dar parte”, “particular”; em determinados lances, os sons indicariam movimento (quase ausente), “Saulo assiste, impassível”. Ocorreria ainda o complemento de uma convencionalidade, de oposição ou de mudança semântica, “arrear”, “derreando”, “arreio”, “que é que há” e “que é que não há”, “preto-azulado” e “azulego”.

Haveria funções rítmicas para aludir ao andar do burrinho: “apropinquando brando”, verso heróico quebrado com acentuação na quarta e sexta sílabas indicando o seu cavalgar trôpego:

¹³⁹ Cf. Eduardo Seincman. *Do tempo musical*. São Paulo, Via Lettera, 2001.

Às vezes, a sonoridade se alia a imagens eróticas, realçada pelo campo semântico dos termos:

E o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor (...) O cavalo preto de Benevides – soreiro fogoso, de pescoço recurvo em cauda de galo (...) Está arreado; a jereba urucuiana, bicorcovada, fá-lo... (p. 34).

É a musicalidade servindo à discursividade textual. Os matizes que o sentido recomenda – pela disposição dos significantes – apontariam internamente ao discurso, isto é, referência à própria construção da teia de significantes da linguagem. As peculiaridades sonoras alargam as dimensões lexicais¹⁴⁰ e criam ocorrências inusitadas. Em outras passagens, as palavras expressariam mais uma busca pela musicalidade abstrata, sem se preocupar em oferecer um referencial que não a própria linguagem em si: “– Olha aquela aratanha araçá, que às há-de-as!” (p. 45). É que, no burrinho, “os espelhos da alma” são as orelhas:

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossego, coado na quase-sombra, e, de dentro, funda certeza viva, subida de raiz; com as orelhas – espelhos da alma... (pp. 60-1).

O último exemplo mostra as possibilidades ¹⁴¹ da vogal “a” na gramática – a(s), á(s), à(s), há –, podendo ser a porta de entrada para o imenso trabalho

---

¹⁴⁰ Cf. Nilce Sant’Anna Martins. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001.

¹⁴¹ Devo a sugestão à Prof^a Márcia Marques de Moraes.

linguístico de codificação/descodificação¹⁴² que *Sagarana* representa na estética do universo rosiano.

O que se verifica são métodos filológicos¹⁴³ de evolução fonética da língua, metaplasmos por adição – prótese (*desfeliz*), paragoge (*noiteira*), epêntese (*costaneiros*) e estrangeirismos (*enjambar*); por supressão – aférese (“*e*”*’stá*), apócope (*estranjas*), síncope (cor“*re*”*go*), crase (*quatrólhos*), elisão (*santiamén*), haplologia (*lusco-fusco*); e por modificação – diástole (*seculórios*), sístole (*feitora*) e eruditismo (*sestros*).

Esses processos guardam parentesco com a variação do motivo na música. Apor, justapor e sobrepor prefixos e sufixos – alternando usos comuns com preferências inusitadas, sem perder de vista o elemento comum que sustenta a compreensão do falante nativo – se aproxima do ato musical de demonstrar as possibilidades de uma célula, alterando rítmica, valores e melodia. Curiosamente, “adição”, “supressão”, “síncope”, “crase” e “elisão” são também mecanismos de desenvolvimento motivoco:

¹⁴² Cf. Nei Leandro de Castro. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. Procedimentos enumerados: reduplicação de sílabas, aglutinação, justaposição, verbificação, nominalização, afixação, etc.

¹⁴³ Cf. Ismael de Lima Coutinho. *Gramática Histórica*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.

A sua manipulação num percurso permite a coesão entre todo e parte. Coerentemente com a estética do autor, a escala micro dessas “virtualidades” do sistema linguístico conflue para o mundo macro que junta, dentre outros, erudição e cultura popular.

São inúmeros os exemplos n’*“O burrinho pedrês”* que atestam o artesanato caprichoso com as palavras, refazendo, remoendo, fundindo, ardindo ou lapidando em alto forno as minúcias significativas. Por isso em *“O boieco china se espanta”* (p. 33), a flexão de grau do substantivo e seu mecanismo para conferir atributos de intensidade manifestos tem no sufixo sintético “eco” uma função semântica correlata para além do sentimento de pequenez do “boizinho”. Em *“João Manico”*, o sufixo expressaria, além da peculiaridade física, certa dose de ironia – compare-se com “nanico, namorico”.

Em relação ao uso dos sufixos, a linguagem de Guimarães Rosa vai além dos costumeiros “ao”, “ona”, “aço”, “ázio”, “arra” (aumentativos) e “inho”, “zinho”, “isco”, “eco”, “iço”, “acho”, “ito” (diminutivos). Não seria tanto a invenção, no sentido estrito do termo, de uma língua antes inexistente, mas a (re)criação de enunciados populares a partir de inúmeras combinações de morfemas, alomorfes e semas, como atestam os artefatos: *“andariam longe, certo no Brejal”* (p. 36), em que interagem os semas genéricos de brejo, agora tornado local específico e próprio, e o sufixo “al”, mensurador de ampla longitudinalidade.

Conforme o apontamento da crítica¹⁴⁴, a base do material de trabalho do criador vem de uma determinada linguagem do sertão mineiro, com as suas

---

¹⁴⁴ Terezinha Souto Ward. Op. cit.

idiossincrasias históricas, mas as suas operações para descriptografar o “canto e a plumagem” das palavras não se furta à inventividade: “Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (“São Marcos”, p. 274).

Por isso o lume em “espaços” não convencionais, as inversões, as reversões, as retroprojeções, o inusitado, o óbvio que quase ninguém mais enxerga ou ouve: “Desinvoca, Leofredo” (p. 38), “Cabiúna manteúdo” (p. 39), “Caracoleiam os cavalos” (p. 39); “Encrespa e desencrespa também o couro do pescoço” (p. 43), “Para a sabença do gado” (p. 45), “homem ledor” (p. 45), “um boi esguio preto-azulado, azulago” (p. 47), “macicez esplêndidas” (p. 49), “os cavalos gingam bovinamente” (p. 51), “E desenxergaram-se, de todos, os bois” (p. 55), “ficam de fora somente as beíçamas” (p. 59), “Sete-de-Ouros dava para trás, incomovível, desaceitando argumentos” (p. 60), “homem herodes” (p. 72), “Lavadeiras, espaventadas” (p. 74), “Vinhão em fila índia” (p. 79), “cantiga sorumbática, desfeliz” (p. 85) e tantos outros.

O apuro com as palavras tem ainda outra dimensão, principalmente quando se considera a relação entre o som e os sentidos tanto dos topônimos quanto dos antropônimos¹⁴⁵. Assim, em “um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo¹⁴⁶, Conceição do Serro”, o primeiro topônimo sinaliza o dado metafórico da narrativa e a importância da passagem do tempo (transformação/manutenção) para os fluxos e acepções que enfeixam a sua economia

---

¹⁴⁵ Cf. Ana Maria Machado. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

¹⁴⁶ Provável referência à passagem do tempo na primeira quadra do livro: “Lá em cima daquela serra,/passa boi, passa boiada,/passa gente ruim e boa,/passa a minha namorada.”

literária; o segundo, a origem¹⁴⁷ católica da cidade mineira no século XVIII, fundada por bandeirantes à procura de ouro.

Em 1850, o arraial é elevado à vila, recebendo o nome de Conceição, homenagem à santa homônima; em 1851 torna-se município com a denominação de Conceição do Serro, e finalmente em 1943 passa a ser Conceição do Mato Dentro. Resumindo, o dado histórico/social e o estético. Os topônimos (Vista Alegre, Rio Verde etc), reais ou imaginários, sofrem o influxo dos artifícios estéticos e se conformam ao *design* das searas imaginativas.

Quanto aos antropônimos, o último nome do burrinho pedrês, Sete-de-Ouros, é perpassado por sentidos que se entrecruzam: a ambiguidade do algarismo sete, índice de incertezas na cultura popular – o número da mentira, da falácia.

Esses multi-índices se juntam a “de-Ouros”. Como se sabe, a função das preposições é indicar relações de subordinação entre termos. Portanto, aos traços anteriores são acrescidas as informações conhecidas sobre as consequências do “ouro” para Minas e para o Brasil – pujança e decadência.

As circunstâncias nas quais o apelido surge – “Vinha de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho, de manilha” – parecem reforçar algo que quase passa despercebido: “(...) mas, vida a fora, por amos e anos, outras tivera, sempre *involuntariamente*” (p. 30), grifo meu. Ou seja, o burrinho (e talvez por extensão o local) nunca fora dono de seu próprio desígnio. Em relação aos seus outros nomes, o próprio narrador esclarece:

---

¹⁴⁷ <<http://www.turismo.mg.gov.br/index.php>>. Acesso em 19/10/2008.

Brinquinho, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; *Roleta*, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, *Chico-Chato*, porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na região, em tais casos, assim sucedia; e, ainda *Capricho*, visto que o novo proprietário pensava que *Chico-Chato* não fosse apelido decente. (p. 30)

No início do relato, o burrinho é surpreendido na Fazenda da Tampa, “(...) onde tudo era enorme e despropositado: três mil alqueires de terra, toda em pastos” (p. 30). Encobrir e obstruir são definições gerais que a ação do substantivo “tampa” provoca. Nessa fazenda, destaca-se a figura do Major Saulo. O título militar evoca a tradição dos coronéis e grandes proprietários de terra no Brasil. Saulo, de Saul (sal) ou Paulo, sublinha a conotação cristã¹⁴⁸ do seu nome. De fato o Major Saulo é uma figura central na conformação da narrativa e de parte do que ela tem de representatividade do espaço sertanejo – o mandonismo.

Outros nomes oferecem possíveis vias interpretativas. A etimologia sugere que Franco é aquele que é livre. Mas o diminutivo em Francolim dita justamente o oposto, o que é confirmado pela sua condição de empregado e capataz. A sonoridade do diminutivo parece suscitar nele certa infantilidade. Em Silvino pode-se *ouvir* “selva” e as figurações de uma natureza inconsequente e traiçoeira – a principal característica do vaqueiro. Badú/Balduino, por sua vez, tem como uma de suas principais habilidades a ligeireza. A alternância sonora entre “a” e “u”, do mais aberto ao mais fechado, pode indicar os comportamentos extremos tão peculiares do humor dessa personagem.

O irmão de Silvino se chama Tote, e possivelmente da proximidade com “totem” derive o seu caráter de “homem sisudo” (p. 38), curto e grosso, conforme a

---

¹⁴⁸ Ato dos Apóstolos, 9: 1-19.

brevidade das duas sílabas do seu nome. No vaqueiro “Benevides, baiano importante, que tem os dentes limados em ponta, e é o único a usar roupa de couro de três peças” (p. 39), ressoam “bene” (boa) e “vide” (visão). Ironicamente, ele é o guia da travessia no córrego da Fome: “o cavalo de Benevides, que guiava a fila, passarinhos” (p. 89). O menino morto pelo Calundú, filho de Neco Borges tem o nome de Vadico, os seus desígnios de bondade e de perdão (o menino pede que o pai jure não matar o animal) não aludiriam ao “*Quo vadis?*”, na passagem em que Jesus Cristo, a caminho do calvário, encontra Pedro, incitando-o à coragem e ao martírio?

O protagonista de “A volta do marido pródigo” exhibe três denominações: Lalino Salãthiel, Laio e Eulálio de Souza Salãthiel. A convergência entre Lalino/Ladino é amplamente insinuada no texto: “Uns acham um assim sabido, que é muito ladino” (p. 105). Aliás, já antecipada pela cantiga epígrafe da estória: “Negro danado, siô, é Heitô:/de calça branca, de paletó,/foi no inferno, mas não entrou!” (p. 99).

Trocando-se o “l” pelo “r”, comum no linguajar mineiro, Salãthiel geraria “rã”, afinal ele é “Eulálio de Souza Salãthiel, do Em-Pé-na-Lagoa” (p. 107), que diz de si mesmo “já viu sapo não querer a água?!” (p. 114); doutra feita ele canta “Eu estou triste, como o sapo na água suja...” (p. 123); mas é o próprio narrador quem descortina: “mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos”¹⁴⁹ (p. 124).

O padrão de construção onomástico do autor, tendo por base critérios etimológicos e culturais, produz inúmeras possibilidades de leitura da configuração

---

¹⁴⁹ Cf. José Quintão de Oliveira. *Sete-de-Ouros e o Bestiário Rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2008.

do universo ficcional. A etimologia reverbera a raiz, desvela transparência ao que foi esquecido, dá lume aos breves *insights* que marcam a trajetória dos cotidianos rotineiros e indica propósitos. A longevidade de nomes bíblicos e da tradição portuguesa confere verossimilhança aos personagens. A conexão entre ambos é dada pela sonoridade do nome e pelo significado que daí se extrai.

Com efeito, o mecanismo se assemelharia à já referida técnica do desenvolvimento temático musical (antecente-consequente): Sete-de-Ouros e o “jogo” da sua vida, os múltiplos sentidos do “sete”. À parte a referência histórica, em Saulo se ouve “sal”. No vaqueiro cego que esclarece o trauma do Calundú, “velho Valô Venâncio”, ecoam o ancião (Venâncio) e o “fosso” (Valo) que ele representa, elo de ligação com o conhecimento antigo. Os exemplos sinalizam que a sonoridade tem um importante papel na conformação do significado do nome e das consequências de sua participação nos relatos.

Está esboçado que o uso dos nomes na obra revela o cuidado com que Guimarães Rosa traçou suas inserções e os liames que os prendem aos acontecimentos centrais dos episódios. Segue-se um gráfico que procura sintetizar o que parece ser uma constante nessa concepção:

Os nomes identificam as figuras humanas, suas origens, suas profissões, seu caráter, sua moralidade, sua ancestralidade, sua aura, compleição física, habilidades, e, concomitantemente, suas funções na trama. Em certos casos, não é de todo impraticável que estejamos diante da motivação¹⁵⁰ do signo literário e de suas redes de associação ligando os significantes e seus sentidos por meio da aparência e do sonho.

A reunião de uma imensidão de bois produz diversidade de sons. Para apresentá-los, o narrador se vale dos recursos da língua, a aspereza do contato e a imagética da situação são então compostas: “(...) pata a pata, casco a casco, soca soca, fasto vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...” (p. 51).

---

¹⁵⁰ Roland Barthes. “Proust e os Nomes” in *O Grau Zero da Escrita*. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 155.

Às vezes, a motivação sígnica é explicitada pelo narrador. Por exemplo, na passagem abaixo, o descomunal crescimento repentino das águas ressoa a todo instante, “mar”:

E, no bramido daquele *mar*, os muitos sons se dissociavam – grugulejos de *remoinhos*, sussuros de *remansos*, chupões de panelas, chapes de encontros de *ondas*, *marulhar* de raseiras, o tremendo assobio dos vórtices de caldeirões, circulares, e o choro apressado dos rabos-de-corredeira borborinhantes. Água que ia e vinha, estirando botes, latejando, com contra-corrente, balouço de *vagas*, estremeções e retrações. (p. 95), grifos meus.

Em *Sagarana*, numa mesma corrente entrecruzam-se os rios de sons, os apelos de sentidos, os traços biográficos, as sugestões sonoras de outras línguas, o aproveitamento das fontes populares e suas comunicações, o moralismo e o experimentalismo linguístico. Essa concepção estética talvez responda à proposição:

La valeur expressive d’une langue (et c’est cela seul qui en fait la caractéristique) ne se révélera qu’à des recherches strictement expérimentales pour lesquelles nous ne sommes nullement prêts...¹⁵¹

É que para Guimarães Rosa, a linguagem está para além do significado dos signos; as palavras são mágicas, e parte dessa magia está encapsulada nas suas ordenações sonoras, que transbordam as modalidades do habitual. Desvelar as palavras é se apropriar de uma poderosa fonte de conhecimento, ultrapassando as barreiras e os eclipses que as contingências históricas nelas depositam, turvando-as da etimologia originária:

(...) Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bidimensional, por meio de ensinar-lhes estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palíngenesia, prosopopese, amnemosínia, sublimar. (São Marcos, p. 275)

---

¹⁵¹ Charles Bally. *Traité de Stylistique Française*. 3ª ed. Vol I, Genève/Paris, 1951, p. VIII.

Na literatura rosiana, o trabalho com a linguagem tem como princípio a busca pela totalidade de efeito e a unidade das impressões características, bem como a consciência de vínculos simétricos e experiências de revelação. “Envoltamento”, primeiro título de “São Marcos”, explicitava o artifício mágico de transferência de sensibilidades, talvez por isso tenha sido trocado. Mas Josué foi o escolhido para suceder Moisés e continuar a revelação dos Dez Mandamentos. E cornetas não eram instrumentos sonoros de anunciação?!

3. As Vozes de “Corpo fechado”

No capítulo anterior foram enfatizadas as “tematizações musicais” n“O burrinho pedrês” e os modos pelos quais as intersecções entre música e literatura podem ser abordadas, levando-se em conta as características romanescas. Neste, o foco se dirigirá para as peculiaridades musicais de determinadas passagens.

A narrativa é realçada pela onipresença da violência e da valentia e pelos códigos de honra sertanejos. O enredo é uma espécie de espelho reverso das desventuras de valentões decadentes num arraial. Manuel Fulô¹⁵², o protagonista, apresenta ao narrador, dito apenas “doutor”, as suas façanhas, ladeado pela sua adorada mula Beija-Flor. “Corpo fechado” se dá num território interiorano, à margem da ordem civil, reino onde a lei dos mais audaciosos tem extenso campo aberto.

Consecutivamente, cada temerário se depara com um final trágico, resultado da própria violência que o alimenta e o mata. Agressão e punição funcionam como um recurso estruturante, espécie de tema musical – antecedente e consequente.

Os mal-encarados se sucedem em confrontos nos quais se supera quem é mais violento, bravo, astuto, maldoso; ou quem tem a causa mais justa. O primeiro parágrafo já contém alguns elementos reveladores para o entendimento das circunstâncias – a violência, a cachaça e a impotência do Estado para regular os conflitos sociais:

José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço. Mas, meio minuto antes, estava completamente bêbado e também no apogeu da carreira: era o “espanta-praças”, porque tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir, por serem apenas três. (p. 293)

---

¹⁵² Curiosamente, seu Fulô era o apelido do pai de Guimarães Rosa, Florduardo Pinto Rosa, comerciante, juiz-de-paz, caçador de onças e contador de histórias.

São muitas as encarnações da valentia – José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo, Targino e outros. As suas proezas e conjunturas são descritas minuciosamente por Manoel Fulô, que também se considera um deles.

A disputa encontra o seu momento marcante quando Targino o desafia, avisando que iria precedê-lo nas núpcias com a sua noiva. O duelo acontece depois de muita postergação por parte de Manuel Fulô. Temendo a crueldade do oponente, o herói tenta escapar a todo custo. Graças a um feiticeiro, e com o “corpo fechado”, ele o vence.

Mas antes da peleja, o narrador procura salvá-lo, recorrendo sem sucesso aos mandatários locais. É por não haver mais recursos que o enfrentamento acontece. Nesse contexto, é imperativo que surja alguma magia que transfigurará Manuel Fulô em herói, dotando-o da devida coragem, já que não se podia contar com as “autoridades”. Daí estarmos em face de uma espécie de itinerário mitológico do herói¹⁵³. Como nos enredos atemporais, tenta-se fugir ao combate, recusando a “missão”¹⁵⁴.

Surge então a necessária intervenção de um mentor, no caso o Toniquinho das Águas, também chamado Toniquinho das Pedras, para que haja a morte simbólica do covarde Manuel Fulô, surgindo o herói que salvará a sua honra e a de sua noiva, além do povoado, que se livra da sinistra figura do demo encarnada:

(...) uma rapariguinha risonha e redonda, peituda como uma perdiz. Bonita mesmo, e diversa, com sua pele muito clara e os olhos cor de chuchu. (p. 303)

---

¹⁵³ Cf. Joseph Campbell. *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. New World Library, 2003.

¹⁵⁴ A situação é antiga: Ulisses simula loucura para tentar escapar do embarque para Tróia.

O ato simboliza um viés de altivez nas atitudes do protagonista: a mula pela mulher; a fraqueza pela coragem; o primitivismo pelo progresso. Terminado o feito, seguindo a mitologia, o herói retorna ao cotidiano, no caso dele, de bebedeiras e de suposta valentia. As forças que o transcenderam já não têm mais razão de ser. Mesmo porque a história “termina” com o arraial recebendo a instituição policial que terá o monopólio da violência.

3.1. Modulações I

“Corpo fechado” apresenta a história de um valentão cujo discurso é firmemente modulado pelo pêndulo – verdade/mentira. A começar pela toada que lhe serve de epígrafe:

A barata diz que tem
Sete saias de filó
É mentira da barata:
Ela tem é uma só.
(Cantiga de roda) (p. 293)

The image shows a musical score for a song in 2/4 time, presented within a rounded rectangular frame. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics: "A ba - ra - ta diz que tem Se - te sai - as de fi - ló É men - ti - ra da ba - ra - ta". The second staff contains the melody for the second line, with lyrics: "E - la tem é u - ma só Ah! Ah! Ah! Oh! Oh! Oh! E - la tem é u - ma só". The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

A melodia simples, pouco mais de uma oitava; o predomínio dos graus conjuntos; as notas de repouso em consonâncias: 5ª justa, 3ª maior e tônica; e a repetição da mesma célula motívoca facilitam a sua memorização. A harmonia implícita se assenta nos principais graus da tonalidade maior – I, IV e V.

Essa brincadeira de roda evoca o canto, a poesia e a dança folclórica, a infância e os elos com o passado. A sua natureza se reveste de espiritualidade e de emoção.

Olhando mais de perto, o conjunto dos versos alude à transição¹⁵⁵ para a puberdade, a ansiedade e o narcisismo, o que fica mais evidente nos quartetos seguintes:

A barata diz que tem
Um sapato de veludo
É mentira da barata
O pé dela é peludo

A barata diz que tem
Um sapato de fivela
É mentira da barata
O sapato é da mãe dela

A barata diz que tem
Uma cama de marfim
É mentira da barata
Ela tem é de capim

A barata diz que tem
Um anel de formatura
É mentira da barata
Ela tem é casca dura

A barata diz que tem
O cabelo cacheado
É mentira da barata
Ela tem coco raspado

---

¹⁵⁵ Cf. Henriqueta Braga. *Peculiaridades rítmicas e melódicas do cancioneiro infantil brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.

Das cantigas presentes em *Sagarana*, talvez seja uma das mais notórias na atualidade, e aquela cuja melodia é seguramente conhecida. Pueril e jocosa, a canção mostra a oposição entre desejo e realidade. O número sete da quadra, implícito na redondilha maior dos versos e também na posição da narrativa, popularmente conhecido como “conta” de mentiroso, se associa às cenas em que o protagonista discursa, espalhando-se no terreno da incerteza.

Os nomes da principal personagem igualmente trazem alusões sonoras e possibilidades de intercâmbios a serem consideradas. Manuel Véiga (vergar, entortar), de “uma apócrifa e abundante família Véiga, de uma veiguíssima veigaria” (p. 300), “veigaria”: velharia. Manuel Fulô, corruptela de flor, conferiria um caráter oposto à sua pretendida valentia. Mané das Moças, apesar de não haver elementos no texto para supor que ele fosse um conquistador. E, por fim, Mané-minha-égua, que, dependendo da entonação, acarreta um sentido pejorativo ao apelido, para além do conhecido ardoroso relacionamento com a mula.

Processo sonoro semelhante já anteciparia a falta de coragem do coronel da região, a quem o narrador vai pedir socorro: “O Coronel era boa pessoa, só que o chamavam de berda-Merguério”, (p. 320). De fato, o nome dele era Melguério.

A sonoridade ainda serve de ligação entre elementos que se contrapõem. É o que se dá quando dois valentões se encontram. A consonância entre “murgueia” e “chateia” é o contraponto da predileção pelo tipo de arma: “O senhor não tem aí dessa raça de faca que entra na barriga e *murgueia*?” (p. 294), diz Miligido ao entrar numa venda. Ao que é respondido por um tropeiro recém chegado: “Por falar nisso, o senhor não terá também dessa raça de bala que bate na testa e *chateia*?!” (p. 294-5).

Do ponto de vista rítmico, é salutar que a imagem a ser construída se valha da concisão do enunciado. É o que acontece no parágrafo que abre a história:

José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço. (p. 293)

A concentração dos eventos que aí se verifica é contraposta pela distensão dos fatos no período seguinte, que descreve o preâmbulo da cena:

Mas, meio minuto antes, estava completamente bêbado e também no apogeu da carreira: era o ‘espanta-praças’, porque tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir, por serem apenas três. (p. 293)

Além disso, podemos considerar que “Corpo Fechado” enuncia duas realidades inconciliáveis que se digladiam num embate dramático: os “valentões” promotores da desordem e as forças que tentam lhe fazer frente. O clímax do drama – a luta entre Manuel Fulô e Targino – se assemelharia a um embate tonal. As tensões aumentariam devido a diversas modulações e distanciamento entre as tonalidades (personagens), por isso a aceleração da sintaxe narrativa:

– Não fazer nada seria uma infâmia... Temos de defender a das Dor! Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói...
– Uma osga!
– E o amor, Manuel? Ela é a tua noiva! Esta história...
– Que história, que mané-história! O senhor está é caçoando comigo...
– Não, porque...
– Porque-isquê!
– A minha...
– Que-inha?
– Cala a boca! (p. 318)

O duelo entre as personagens tem a sua equivalência na esfera discursiva, duas forças travam a batalha para impor o seu *modus vivendi*, daí a abundância de

substratos sociais que as mergulham em realidades opostas e distintas. Manuel Fulô vai se casar e constituir família. Ao intencionar dormir com a sua noiva, Targino, mais do que uma agressão pessoal, representa a ordem do atraso, que o matrimônio viria solapar na vida de Manuel Fulô; razão pela qual ele personifica o arraial, que procura recursos para o inevitável enfrentamento. As “tonalidades” dariam corpo ao esteio formal das forças contrárias inerentes a um determinado espaço e estágio da sociedade brasileira – o sertão.

As forças colidentes, a exemplo de tonalidades em contraste, exibiriam suas características e revelariam suas peculiaridades (motivos) por todo o enredo. O percurso do protagonista é o de alguém que busca a inclusão na sociedade pela aproximação à ordem e à legalidade. É o que seus sonhos indicam: “E ser boticário ou chefe de trem-de-ferro, fardado de boné!” (p. 305). Não se trata apenas de ser, mas de parecer – “fardado de boné!” – referência ao dado social aí implícito.

Targino é o único valentão para o qual ele só vê oponente na autoridade da Lei: “(...) por causa de uns assim, até o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p’ra aqui p’ra a Laginha...” (p.296), o que, em última estância, legitimaria a Instituição do Estado na discursividade textual enquanto força necessária para a vivência em sociedade. Targino encarnaria a total falta de respeito às autoridades e aos costumes civilizados:

Esse-um é maligno e está até excomungado... Ele é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus... (p. 296)

As inúmeras idas e vindas da narrativa (o recontar das tragédias comuns dos valentões) simulariam a reutilização musical de motivos e de sua transformação em

temas¹⁵⁶. A constituição do caráter das duas individualidades representativas condensa parâmetros (paradigmas morais), atos (as ações desmedidas, os padrões de honra, de comportamento), gradação de ações (a sucessão de desgraças que acometem os valentões) e variação (a multiplicidade de modos de agir segundo a mesma lógica da violência), conforme a peculiaridade inerente de seu *ethos*.

Cada representação encerraria um drama particular, cuja força centrípeta é a violência desregulada. O resultado final é trágico. É como se as “tonalidades” aparentemente irreconciliáveis prolongassem as forças do atraso (monarquia, escravidão, conservadorismo), impedindo as da suposta modernidade (república, liberdade, liberalismo). Em tintas mais fortes, estado de natureza¹⁵⁷ *versus* estado de civilização: “(...) tiveram um tiroteio com os soldados... Isto aqui é uma terra terrível, seu doutor...” (p. 297).

O caráter trágico dessas modulações é que a passagem de um estágio a outro sobreveio sem as aproximações necessárias, sem as devidas cadências, sempre abruptamente. A instauração de um novo tom, de outra esfera espiritual nunca se completou inteiramente, é uma composição que contraria as leis da harmonia. Parece ser essa uma das linhas de tensão da narrativa.

3.1.1. Modulações II

Grande parte das desventuras impulsionadoras das forças do atraso é ocasionada pela ingestão da cachaça – um dos principais ícones da desagregação no

---

¹⁵⁶ Haydn, considerado o Pai da Sinfonia, dizia que a configuração musical devia tudo ao tema e às possibilidades do seu desenvolvimento. Charles Rosen. Op., cit., p. 177.

¹⁵⁷ Para o empírico Hobbes, o caráter predatório do individualismo no incipiente capitalismo inevitavelmente refletia um estado de natureza, in David Hawkes, *Ideology*. New Critical Idiom. London, Routledge, 1996, p. 42.

arraial. Sob sua influência, crimes terríveis acontecem com as personagens do lugarejo, atitudes talvez evitáveis pela prática da sobriedade: João do Quintiliano – um dos valentões que “mandavam na Vargem, espécie de arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea.” (p. 297), – sai cheirando à cachaça quando promove múltiplas desordens, caçando quem o havia satirizado. Em frente à igreja, numa sexta-feira, Miligido e sua turma fazem arruaça bebendo cachaça e fustigando o padre.

O avesso disso é que a cachaça é igualmente um lenitivo. Abranda a percepção das dificuldades cotidianas enfrentadas pelos moradores da localidade – Adejalma e Manuel Fulô vão beber depois de terem evitado um desafio:

– Pois o senhor não imagina que, ao depois, o miserável desse Adejalma, só por medo da minha macheza, me convidou, mais o tropeiro, pr’a beber com ele e fazer companhia?... (p. 295).

Os momentos de alegria e de interação coletiva são tributários, em grande parte, do seu consumo. Manuel Fulô chega a gastar 44\$000 (quarenta e quatro mil réis) numa bebedeira. Próximo ao clímax da história, quando Antonico das Pedras, o “curandeiro-feiticeiro”, vai “fechar” o corpo do protagonista, ele pede quatro materiais: “agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas.” (p.322). A cachaça seria, portanto, um “motivo” recorrente, mas não apenas nesse conto¹⁵⁸.

“Corpo Fechado” é a confluência de um vasto número de motivos. Os episódios centrais condensam os finais trágicos dos valentões, as valentias do protagonista e o duelo derradeiro.

---

¹⁵⁸ Como exemplo de “motivo” musical, célula a partir da qual o tema se inscreve, confronte-se o I movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, baseado no conhecido motivo de 4 notas. Em “São Marcos” há uma provável menção: “e – pá-pá-pá-pá – o pau-bate-caixa...”, p. 287.

Existe um entrelaçamento a partir de duas tensões fundamentais, a “voz” de Manuel Fulô, que narra os primeiros episódios, e a “voz” do doutor narrador, que relata o enfrentamento entre Fulô e Targino. A primeira voz representaria a ordem local, *atraso* e violência, a segunda, a modernidade e as leis. Entretanto, Manuel Fulô, ao deplorar a concorrência de autoridades como último recurso para a imposição da legalidade, não deixa de apontar a insuficiência dos métodos modernos no país:

Quando ele embirra, briga até com quem não quer brigar com ele...Nenhum dos outros não fazia essa maldade...O senhor acha que isso é regra de ser valentão? Eu sei que, por causa de uns assim, *até* o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p’ra aqui p’ra Laginha... (p. 296), grifo meu.

Quando a luta é vencida, a normalidade parece se aproximar, com a ida de representantes do Estado ao arraial:

E o melhor foi que meu afilhado conservou o título, porque, pouco depois, um destacamento policial veio para Laginha, e desapareceram os cabras possantes, com vocação para o disputar. (p. 324)

3.2. Movimentos Oblíquos

O que foi dito enseja supor o paralelo com a música, e talvez os fatos aludidos possam ser mais bem compreendidos pela analogia com a polifonia. Tido como o sistema musical da Idade Média e Renascença no ocidente, o termo é genericamente entendido como a apresentação de sucessivas vozes, como sugere a sua etimologia.

A técnica para a construção de artefatos musicais polifônicos era o contraponto, em que o *cantus firmus* (voz principal) era acompanhado pelas vozes

superiores ou inferiores. Polifonia musical difere da polifonia de Bakhtin¹⁵⁹, embora o tenha inspirado. Para ele, o conceito de romance polifônico seria tributário de uma relação específica entre autor e personagens, o exemplo perfeito estaria na obra de Dostoiévski. Polifonia aqui interessa enquanto signo de entrelaçamento de vozes e de politextualidades.

Visto assim, aproximamo-nos do sentido lato de linguagem – sistema semiótico, no qual o discurso (e seus vários sentidos) se organiza basicamente em heterogeneidades semiológicas¹⁶⁰, em cuja estrutura, horizontalidades e verticalidades simultâneas acarretariam identidades e alteridades contrapontísticas. É possível vislumbrar a multiplicidade desse sistema como produto de relações entre diferenças, no qual a finalidade seria a fruição dos contrastes em meio às conseqüências das alteridades. O entendimento parte da pressuposição de que o diferente é condicionado pela ausência de algumas de suas substâncias nos elementos posteriores, e vice-versa.

O princípio de complementaridade e variação da sintaxe polifônica pode nos ajudar a adotar outra escuta aos encadeamentos sonoros, às tensões e relaxamentos, ao diferente e ao comum, ao profano e ao sagrado, ao popular e ao erudito das *melodias* de Guimarães Rosa. Nesse sentido, em “Corpo fechado”, mas não só, os discursos estético, biológico, psicológico e sociológico, dentre outros, estariam profundamente entrelaçados e não propriamente misturados.

---

¹⁵⁹ O conceito de polifonia em Bakhtin implicaria em me alongar sobre aspectos que ultrapassam o escopo aqui pretendido, considerando que no seu romance polifônico, cada ponto ou motivo dominante deveria ter o seu contraponto, sem descuidar das inevitáveis associações entre monologismo (autoritarismo, acabamento) *versus* dialogismo (realidade em formação, inconclusibilidade) e ainda de que o herói desse tipo de romance está em permanente evolução, o que, de resto, não é o caso de Manul Fulô. Para maiores informações, vide bibliografia.

¹⁶⁰ Louis Hjelmslev. *Prolégomènes a une Théorie du Language*. Paris, Minuit, 1968, p. 22.

Em “Corpo fechado”, verifica-se a sobrepujança das tensões resultantes do inter-relacionamento do impulso linguístico experimental, do fabulador e do moralista¹⁶¹. Todos os autênticos valentões têm um fim trágico, uma espécie de pagamento pelas faltas cometidas. Tal narração, em que há uma prospecção rumo ao futuro – o fim dos valentões e o controle da violência pelo Estado –, é um dos pontos de dramaticidade.

As voltas e “re-voltas” entre as representações sociais, os desatinos da vida agreste, a malícia e a ironia de um valentão sem valentia, o papel da religiosidade¹⁶², as implicações materiais na vida espiritual, e vice-versa, convergiria para o enfrentamento e derrota da valentia desmedida, inclusive pela aprovação social e religiosa: “Manuel Fulô fez festa um mês inteiro, e até adiou, por via disso, o casamento, porque o padre teimou que não matrimoniava gente bêbada. Eu fui o padrinho” (p. 324).

Esse rio de águas discursivas emerge das caudalosas fontes: o *cantus firmus* do narrador, o contraponto de Manuel Fulô e as muitas melodias contrapontísticas dos enunciados dos valentões e moradores dos lugarejos. A condução harmônica dessas vozes formalizaria uma música que se quer única e ao mesmo tempo pluridiversificada. E de fato, as vozes se unificam em torno de certo discurso que clama pela ordem institucional.

---

¹⁶¹ Cf. Willi Bolle. *Fórmula e Fábulas*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 52.

¹⁶² Cf. Padre Antonio d’Almeida Moraes Jr. “O Êxodo da população rural brasileira” in *Serviço social – Revista do Trabalho* – Ano XIV, Ago de 1946: “77,5% (sic) deles são católicos, eis o segredo de sua admirável resistência ao sofrimento e à pobreza!” (p. 389) in in Victor Nunes Leal. *Coronelismo, Enxada e Voto*. 4ª ed. São Paulo, Alfa-Ômega, 1978, p. 25.

A linguagem rosiana, ao mesmo tempo em que constrói o universo romanesco, é a substância mesma da construção. Em todo o caso, creio que a sua escritura fornece tanto as mensagens quanto os meios para a sua decifração¹⁶³.

Episódios de violência (fulano que matou beltrano, que queria usurpar sicrano) constituem a tônica que continuamente é transpassada pelo desejo de paz do povoado, pelas comemorações exorbitantes, pela fé catalisadora e pela existência da frágil, mas presente, institucionalidade (os fazendeiros, os religiosos).

Contudo, as representações discursivas nem sempre se encaminham por um mesmo ordenamento histórico. A defasagem que a todos governa – o jaguncismo, a vontade de trabalho fixo, a vadiagem, o casamento, a covardia, a coragem, a ausência e a presença do Estado – se perfilaria enquanto uma metáfora da evolução histórica do Brasil, semelhante ao movimento oblíquo, no qual uma voz caminha e a outra permanece estática.

Entretanto, a conversão da covardia em coragem, o descompromisso pelo enlace matrimonial, o animal pelo humano e a valentia pela lei legitimamente constituída talvez espelhem vicissitudes do autor para além da fábula. Mas sempre com o matiz irônico da cantiga da barata.

A sucessão de conflitos tem o seu ocaso indiretamente relacionado à interferência feminina. Numa narrativa cuja temática é a violência e as querelas do universo masculino dos jagunços do sertão, ainda que a contragosto, só a promessa de Targino de que dormiria com a noiva de Manuel Fulô é que o empurra para a defesa da honra. Nenhuma outra ofensa ou ameaça parece se lhe aquilatar em motivo que justifique briga de morte.

---

¹⁶³ Cf. Michael Riffaterre. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

Os “movimentos oblíquos” das vozes de “Corpo fechado” refletiriam dissonantes dicções do Brasil, os avanços e retrocessos, pelo prisma característico do viés sertanejo. Contudo, a sua amálgama não me parece indistinta. As representações dos outros estariam articuladas dentro de um espectro histórico-social e ideológico bem específico.

Do ponto de vista técnico, a sintaxe do fluxo das melodias das outras vozes (eruditas – “p’ra etcétera”; etimológicas – “opiniúdo”, p. 310) se reportaria ao eixo do narrador continuamente, lembrando que por duas vezes há uma espécie de retomada do ponto de partida fabular: “Sua Excelência o Valentão dos Valentões, Targino e Tal. E foi então que de fato a história começou” (p. 317); “Mas, de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui. Porque: era uma vez...” (p. 321).

Espelhando o desenvolvimento motivoco, contornos iniciais ganham consistência e precisão: o enunciado “– Eu?!... Eu: Tões, Militões, Canindéis, Maquinéis!” se desdobra em “Loucura, porque nem nunca que ele havia de poder chegar à fazenda do Tão, nem na do Militão, pior ainda no Canindé, nem nunca que nunca no Maquiné...” (p. 303).

Por outro lado, as correlações entre a violência e os valentões preconizariam o seu destino cruel, condensado na tragédia de José Boi. Suas peripécias desembocam sempre em finais patéticos: prisão, morte violenta, esquecimento ou pobreza. Desidério, Adejalma e Miligido representam o lado trágico e inócuo da existência de uma dada parcela da população.

Essas intersecções discursivas, ao modo musical, exibiriam intermitências de cunho temporal como uma das maneiras de lograr na forma a especificidade intentada pelo sentido. Por isso, quando se apresenta um fluxo enunciativo peculiar,

relativo à determinada representação, parece também acontecer uma busca correspondente por uma sintaxe correlativa a seus atributos. Daí a escassa pontuação de períodos, a aceleração do ritmo e a sumarização das atribuições:

José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço. (p. 293)

Talvez fosse factível considerar que a multiplicidade de enunciados – e os muitos procedimentos que pretendem dar suporte a existência mesma desse pluralismo – se configure como um percurso psíquico elaborado pela concepção literária esboçada em *Sagarana*, cuja realização plena na escritura de Guimarães Rosa aconteceria em *Grande Sertão: Veredas*.

A disposição para o vasto e para a integração de opostos responderia pessoalmente a intercâmbios de sensibilidades e percepções fundadas em hábitos e leituras de mundo forjadas por contrastes. Pode-se lhe perscrutar a sua gênese através do desdobramento de apontamentos linguísticos, mas a analogia com a música oferece outras veredas. Por isso, a repetição da enumeração dos nomes dos valentões se liga a sequências anteriores e às várias formas de valentia esboçadas.

José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder o lugar. (p. 297)

A tipologia hierárquica dos bravos da região: “valentões”, “sub-valentões”, “mau gênio”, “sedentários de mão pronta” (p. 297) denotaria a propensão para a multiplicidade do esteio formal narrativo.

Resquícios desse intenso processo de criação podem ser rastreados nos manuscritos do autor – dentre outros, pelos copiosos estudos de vocabulário

(Caderneta 4); nomes próprios (Caderneta 5); ditos populares (Caderneta 6); mitologia (Caderno 4); música (Caderno 6); raça nórdica, madrigal, lied, música de programa (Caderno 10); semântica das palavras iniciadas em x (Caderno 11); nomes de bois (Caderno 14); e provérbios africanos, letras e canções (Caderno 23).

3.3. Música e Literatura

A escolha de paradigmas musicais levada a cabo pautou-se pela sugestão das vozes e do foco narrativo. Com efeito, o conto se inicia com o diálogo entre o protagonista e o narrador/personagem, pormenor que só mais tarde é esclarecido: “Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim para Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota.” (p. 299).

Considerando-se o conceito de polifonia implica em elementos unificadores, tema, pulsação e tonalidade (Bach, por exemplo) e elementos diversificadores, os contornos das vozes independentes; há que se observar algumas peculiaridades de “Corpo fechado”. O principal elemento temático unificador é a violência desregulada, decorrendo daí o anseio geral pela ordem; a divergência é dada pelo antagonismo entre o espírito do passado e o de modernização – tonalidades diversas.

Polifonia e contraponto fizeram parte da longa trajetória do espírito de modernidade da música do ocidente. Uma das razões da expansão dessa linguagem, que vai dar nas obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy e tantos outros, é que a música perpetrou-se graças a artifícios endógenos, facilitados pela sua própria dinâmica, ainda que o “discurso” musical deva muito à retórica clássica.

Paralelamente, podemos ler na reelaboração da língua portuguesa por Guimarães Rosa um procedimento similar, à medida que a base da (re)criação da linguagem opera sob variados níveis de (re)construção do sistema mesmo da língua.

Do ponto de vista da linguagem, seu material se baseia na fala de sujeitos populares e marginalizados, incluindo seletivamente elementos das formas padrão e arcaica, o que possibilitou ao autor estabelecer um paradigma próprio de coerência nas narrativas regionalistas. Apesar de não se tratar da obra prima de *Sagarana*, “Corpo Fechado” mostra aspectos importantes para a compreensão do seu *modus operandi*, antecipa o diálogo entre um jagunço e um letrado (*Grande Sertão: Veredas*) e mostra a sua predileção por fórmulas musicais num universo ficcional multifacetado e denso como o sertão.

É como se “a função mais importante que as situações objetivas apresentadas podem (pudessem) desempenhar consiste (consistisse) em trazer à vista determinadas qualidades metafísicas, em revelá-las”¹⁶⁴, sem, no entanto, apagar o seu substrato histórico.

O uso de conceitos musicais como o contraponto e tonalidade também poderia significar a tentativa de alçar voos metafísicos, por meio da própria matéria (linguagem) – a substância buscando sua transcendência nos planos¹⁶⁵ individual, coletivo e mítico; o dado social e a espiritualidade, a zona cinzenta entre popular e erudito, prosa e poesia, afirmação e negação, Deus e Diabo – a consubstancialização da dialética de um sujeito (lírico, subjetivo) em conflito com um mundo pseudamente (épico, externo), cuja síntese (dramática) é a luta dos (a)parentes contrários.

---

¹⁶⁴ Roman Ingarden. *A Obra de Arte Literária*. 3ª ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1965, pp. 320-1.

¹⁶⁵ Cavalcanti Proença. Op. cit.

3.3.1 Dilemas *Brasilis*

O inapelável antagonismo existente entre as “tonalidades”, as forças retrógradas e as forças do progresso, traz submerso em seu bojo uma das características fundamentais do conto – a ambiguidade. Dela talvez resultasse a insinuação, no caso brasileiro, de que tais forças díspares têm mais elementos comuns do que se poderia supor. Afinal, haveria insuspeitos signos comuns entre o perfil do atraso e do progresso na civilização brasileira¹⁶⁶, conforme se constatava no cotidiano do final do século XIX, de acordo com a feição social de “Corpo Fechado”.

A distinção incide no comportamento dos valentões que compõem as peripécias do enredo. Existe uma estirpe de valentões para os quais *a priori* não existem limites – Targino é seu principal representante – e outra que tem certo respeito pela ordem – Manuel Fulô é um deles. A questão é que ele não é um valentão autêntico. Tudo o que ele fala deve ter a ressalva da epígrafe “as sete saias de filó da barata mentirosa”.

A escolha da quadra e da barata colore com sátira e imprecisão seus autoencômios. As suas sagas são sempre ditas por ele mesmo, exceto o entrevero final com Targino. Sintomaticamente, é a realidade mágica que possibilita a “ordem”, evitando que a civilidade seja ultrajada.

Ambiguo até na origem, ele se quer um Peixoto, “o maior negociante do arraial” (p. 302), mas sua única família são os Véigas; aliás, “Peixoto/peixeira” se imiscuem em similitudes metonímicas quando se sabe que é com uma faca que ele vence Targino.

---

¹⁶⁶ Cf. Vitor N. Leal. *Coronelismo, enxada e voto*. 4ª ed. São Paulo, Alfa-Omega, 1978, especialmente sobre o enfraquecimento social das cidades, pp. 38-57.

Todavia, após o apontamento dos “motivos” que tematizaram a história, quando se faz necessária a presença da magia, ressalta o narrador: “Mas de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui. Porque: era uma vez um...” (p. 321). Procedimento semelhante ao de “O Burrinho Pedrês”: “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês” (p. 76).

“Corpo fechado”, pela força de uso da expressão, remeteria inicialmente aos cultos afro-brasileiros e à magia – assim como “A volta do marido pródigo” retomaria o episódio bíblico “A volta do filho pródigo” –, mas não se encerra na religiosidade suposta do nome. Concomitantemente ao episódio de uma personagem, o episódio uma nação e a harmonização estilística de suas dissonâncias.

4. “Sarapalha” – Fuga a três vozes

4.1. O trem da saudade

O estudo da gênese¹⁶⁷ de *Sagarana* mostra que a sua primeira versão, entregue em dezembro de 1937 para o concurso promovido pela Livraria José Olympio, intitulava-se *Sezão*, alterado na última hora para *Contos*. *Sezão* era simultaneamente o título da obra e o texto de abertura. Entre essa data e o lançamento do livro em 1946 houve significativas correções e supressões, mas *Sezão* permanecia nomeando o episódio que depois veio a se chamar “Sarapalha”.

Nessa passagem, a narrativa migrou da primeira para a terceira posição, depois de “O burrinho pedrês” e “A volta do marido pródigo”. A continuidade do nome “sezão” nas versões que antecederam *Sagarana* demarca a sua importância, bem como que a alteração assinalaria uma mudança de estratégia do autor – do foco na doença para a localidade. O nome refere-se ao comportamento febril e cíclico provocado pela maleita.

Tudo se dá quando, em suas andanças, o mosquito portador da doença atinge um lugarejo. A narrativa traça uma atmosfera muito vívida entre a decadência da localidade outrora pujante e a melancolia de dois moradores vitimados pela malária. O povoado se defrontara com o seguinte dilema: abandonar a cidadezinha ou nela padecer, o que a muitos sucedeu.

No que resta de uma fazenda, as personagens vivem as agruras finais da sezão: Primo Ribeiro e Primo Argemiro, acompanhados da empregada Maria Preta e de um cachorro. Os primos estão doentes, mas o adiantado estado de debilidade do

---

¹⁶⁷ Sônia Maria van Dijk Lima. *Escritura de Sagarana*. São Paulo, Navegar, 2003, pp. 11-13.

Primo Ribeiro inspira mais cuidado. A sua saúde é agravada pela extenuação emocional, consequência da traição e do abandono da esposa Luísa:

Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu. Ao redor, bons pastos, boa gente, terra boa para o arroz. E o lugar já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar. (p. 151)

A descrição da cidade se mimetiza com a que é feita sobre a fazenda onde moram os primos, sobretudo arraigando a situação de desamparo, a inatividade humana e suas consequências para a geografia, o comércio, a vida pública e privada do arraial:

É aqui, perto do *vau* da Sarapalha: tem uma fazenda, *denegrída* e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do *tempo* de *escravos*; um rego murcho, um *moinho parado*; um cedro alto, na frente da casa; e, lá dentro, uma *negra*, já *velha*, que *capina* e *cozinha* o feijão. Tudo é *mato*, crescendo sem *regra*; mas, em volta da enorme morada, *pés* de milho *levantam* espigas, no *chiqueiro*, no curral e no eirado, como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da *mão*. (p. 153), grifos meus.

Chama a atenção a concentração de elementos temáticos e sonoros que condensam aspectos revelantes da história. “Vau” e “Sarapalha”, pela ampla abertura fonética /a/, refletiriam melodicamente a ascendência e a descendência, o ponto alto e a decadência do local. Da mesma forma, “tudo é *mato*” acentuaria sonoramente a percepção das condições humanas pelo narrador.

A metáfora de um tempo de riquezas (trabalho escravos) é contrastada pela inação do presente – “moinho parado”, é como se até o tempo estivesse sem vitalidade, estagnado. A única ação do homem é a herança da anterior, a “negra velha” é quem “capina e cozinha o feijão”. Já a natureza age continuamente, os “pés

de milho se levantam”, mas não corrige a mão parada do homem, “a roça se encolhe para ficar ao seu alcance”. A necessidade da ordem aparece em “regra”. Compreensível, portanto, o destaque para a animalização: “chiqueiro”, “curral” e “eirado”.

É nesse ambiente, pela manhã, nos intervalos da febre alta, que cotidianamente os primos vão se debruçar sobre o cocho e ruminar poucas palavras, e quase sempre um discordando do outro. Primo Argemiro é caracterizado como aquele que fica “da banda do rio” (p. 154), Primo Ribeiro fica “do lado do mato” (p. 155).

Note-se que “banda” se opõe a “lado” enquanto termo “primitivo” *versus* termo mais recente. Mas isso não esconde a evidência de que eles estão lado a lado. O mesmo se verifica na fuga de Luíza – “foram pelo rio”, diz Primo Ribeiro; não “foram de trem-de-ferro”, replica Primo Argemiro (p. 166). As suas terras são contíguas às de Primo Ribeiro, só que ao lado “da banda do rio”. Tudo o que ele diz, Primo Ribeiro rebate: “chove”, “capaz”, “hoje”, “manhã”, “chuva brava”, “às vez”, “banda de riba”, “de trás” (pp. 156-7).

Mesmo quando aparentemente concordam sobre determinado assunto, a maleita, perdura certa discordância: “Talvez que até aqui ela *não chegue*...Deus há-de...”; “Talvez que para o ano ela *não volte*, vá s’embora...” (grifos meus), (pp. 151-2). No que eles não destoam é sobre a inoperância e a falta de vontade de vencer as dificuldades: “Olha, Primo, se a gente um dia puder sarar, eu ainda hei de plantar uma roça (...) *mas* com uns cinco camaradas no eito...” (p. 157), diz Primo Argemiro a Ribeiro, grifo meu.

Entretanto, apesar da mesma falta de disponibilidade e de tudo postergar e lançar nas mãos do destino, Primo Ribeiro diverge: “– P’ra quê, Primo Argemiro?...A gente nem tem p’ra quem deixar...” (p. 157). A principal cizânia entre eles, que vai se insinuando aos poucos, é o amor pela esposa do Primo Ribeiro, amada por Argemiro desde quando era moça solteira, embora já prometida ao seu parente. O sinal de traição vai se avizinando ao estilo rosiano, aos poucos:

E quando Primo Ribeiro bate com as mãos nos bolsos, é porque vai tomar uma pitada de pó. E quando Primo Argemiro estende a mão, é pedindo o *cornimboque*¹⁶⁸. (p. 155), grifo meu.

Dois movimentos perpassam a narrativa e se relacionam a temas importantes da história. A malária “veio de longe, do São Francisco”, fizera longa viagem, cada “ano avançava um punhado de léguas” (p. 151), até se instalar no povoado e aniquilar os moradores. Sobraram os primos, que ainda não morreram e nem foram embora. É que para eles, tinha sido muito pior a fuga de Luísa com o boiadeiro que viera de terras distantes.

Essa oposição inicial que embasa um componente de engenho do relato (antes bons pastos, depois taperização) também se corrobora nos antagonismos dos primos – Ribeiro, “fica sempre do lado do mato”, “dorme mal” e sempre contraria Argemiro, que “fica sempre da banda do rio” e “não dorme quase nunca” (pp. 153-5). O que os une, a inação, tem como contraponto a intensa ação e luta da flora e da fauna:

---

¹⁶⁸ Cf. Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2ªed. São Paulo, Nova Fronteira, 1986: “cornimboque”, do latim *cornus* – ponta de chifre de boi, usada como caixa de tabaco, p. 218.

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – oi-ái! – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do riço assa-peixe. (p. 152)

Entretanto, a maioria das “ervas daninhas” traz pelo menos uma propriedade alimentar ou farmacológica¹⁶⁹.

A agressividade entre as plantas e o seu firme propósito pela manutenção da vida lembra a concepção darwinista da lei do mais forte. A audácia da natureza rivaliza com a inépcia humana; a exteriorização do desânimo (malária) remete à desolação espiritual dos primos; a falta de coragem de Argemiro em se declarar à Luísa rivaliza com a audácia do boiadeiro que a conquista; o silêncio de ambos é pontuado pela seção e pelas interferências do narrador em discurso indireto livre:

Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor. Primo Argemiro fica bem quieto. Não adianta fazer nada. E ele tem muita coisa sua para imaginar. Depressa, enquanto Primo Ribeiro entrega o corpo ao acesso e parece ter partido para muito longe d’ali, não podendo adivinhar *o que a gente está pensando*. (grifos meus, p. 163).

---

¹⁶⁹ Por exemplo: “beldroega” – bredo-de-porco ou *ora-pro-nobis*, da família *Portulacaceae*, originária da Ásia, infestante de pomares, jardins, hortas, lavouras, trata-se de uma planta espinhenta cujas flores e plantas são comestíveis; “cabeça-de-boi” – ou “amor-de-negro” pertencem à família das *Asteraceae*, apesar dos espinhos, exibe propriedades cicatrizantes; “capim-mulambo” – originário da África do Sul, da família das *Gramineae*, planta invasora e extremamente agressiva; “joá” – planta nativa, da família das *Solanaceae*, seus espinhos protuberantes causam infecções; “espilho-agulha” (*Barnadesia rosea*) – tipo de erva daninha; “gervão” – ou chá-do-brasil, da família das *Verbenaceae*, as características medicinais incluem o uso como anti-inflamatório e analgésico; “maria-preta” – ou maria-milagrosa, usada contra artrite, contusões e ferimentos; “vassourinha” – suas folhas têm as margens denteadas, o que facilitava o emprego como vassoura, também usada para aliviar dores de ouvido; e “assa-peixe” – brasileira, da família das *Urticaceae*, o nome resulta do fato de os índios assarem peixe nas suas folhas, seus arbustos podem chegar a três metros.

O clímax do relato acontece quando Primo Argemiro resolve confessar a Primo Ribeiro que também ele havia gostado da prima Luísa, embora nunca tivesse faltado com o mínimo respeito. Delirante, Ribeiro usa o pouco de consciência que lhe resta para expulsá-lo de sua fazenda destruída.

4.2. Movimentos Contrários

O princípio de contraste entre os primos expõe uma forma de conceber o episódio – espécie de desenvolvimento temático. Essas referências contornariam experiências significativas em alguns pontos nevralgicos. Segue-se que a chegada da malária, a ruína do arraial, a perda do patrimônio, da subsistência, a doença e a morte sofrem o influxo de uma corrente contrária – a fuga de Luísa, dos moradores e do doutor. Se para os que ficam o resultado é a morte, para os que fogem se supõe a oportunidade de uma nova vida.

Didaticamente, pode-se mensurar o grau de detalhamento desses movimentos, dentre outros, por três níveis, o fonético, o morfológico e o discursivo. No primeiro nível, vê-se que a sonoridade das oclusivas “t” e “p”, que se opõem pela articulação, respectivamente, linguodental e bilabial, ressoa indefinidamente desde o título e a primeira palavra da estória, expondo e acumulando as acepções dos significantes – “tapera” e “sarapalha”:

Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu. (p. 151), grifos meus.

Na descrição da luta natural, o avanço da beldroega se dá “talo a talo” (p. 152). O centro da ação conflituosa das plantas é compilado pelo verbo “tangeram-

na...” (p. 152), grifo meu. E após pintar a empobrecimento do local, o narrador acentua:

E aí, então, *taperização* consumada, quando o fedegoso em *touças* e a bucha em *latadas* puderam retomar seu velhíssimo colóquio, o *povoado* fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma *tribo* de marimbondos estéreis. (p. 152), grifos meus.

Há muitos outros exemplos de manutenção das oclusivas: “*três*”, “*tromba*”, “*touceira*”, “*urutu-coatiara*”, “*noite inteira*”, “*mutucas*”, enfim, “*tudo é mato*” (p. 153), grifos meus. Mesmo a aproximação visual aos primos é feita mantendo-se essa evolução sonora: “E *tem também* dois homens sentados, *juntinhos*, (...) *quentando-se* ao sol” (p. 153), grifos meus.

No nível morfológico, pode-se comparar o quadro da natureza à construção dos campos semânticos da ideia de morte entre os primos. Assim, o tema da viagem e a metáfora da travessia, por exemplo, uma das constantes em todo o livro, adquire em “Sarapalha” conotação melancólica e sombria – encruzilhada de fim de rota:

E maleita é a ‘danada’; ‘coitadinho’ é o *perdigueiro*; ‘eles’, a gente do *povoado*, que não mais existe no *povoado*; e ‘os outros’ são os *raros viajantes* que *passam* lá em-baixo, porque não quiseram ou não puderam dar volta para *pegar a ponte nova*, e *atalham pelo vau* (p. 155), grifos meus.

É que com a morte ou fuga dos habitantes ocorre a mortificação do arraial. A metáfora da morte se mostraria pela imagem do mato tomando conta de tudo, as benfeitorias se deteriorando, as roças envelhecendo, os peixes sem vida nos riachos e a guerra das ervas daninhas alvoroçadas:

(...) num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara; cardumes de mandi apodrecendo; tabaranas vestidas de ouro, encalhadas, curimatãs pastando barro na invernada; jacarés, de mudança, apressados; canoinhas ao seco, nocerrado; e bois sarapintados, nadando como búfalos, comendo o mururé-de-flor-roxa flutuante, por entre as ilhas do melosal. (p. 152)

A descrição do combate das plantas é precedida pelo refrão em latim do verso da melodia gregoriana da “Ladainha à Ave Maria” – “ora-pro-nobis!” (p. 152): “*Sancta Maria, ora pro nobis/ Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis* (...)”, como canção fúnebre. No mesmo trecho, o eco do “i” em “carreirinha indiscreta”, “coitadinha rasteira”, e “vassourinha”, aliado ao diminutivo, reforçaria a ironia do discurso do narrador frente aos participantes da batalha, haja vista as singularidades de cada espécie – ervas daninhas com atributos fitoterápicos.

Paralelamente ao depauperamento físico da região, verifica-se a lenta mortificação dos corpos e do espírito dos primos. A sugestão de seu acabrunhamento fatal, ora mais explícita, ora menos extensiva, só didaticamente pode ser separada da decadência da natureza. É em abril (outono) que o rio “engordou” e trouxe a devastação, os bois comem uma erva de cor “roxa”, os morcegos se domesticam na “noite sem fim” e o “povoado fechou-se em seus restos” (p. 152). O mosquito vem “soturno e sombrio”, na “hora do silêncio”, inocular a febre que provoca “uma música santa, de outro mundo” (p. 154).

O fato é que “Primo Ribeiro parece um defunto (...), olhos sujos, desbrilhados” (p. 155). Num de seus delírios, ele pede a Primo Argemiro que, após a sua morte, junte algumas coisas, “enroladas em papel-de-venda e tudo passado com cadarço, no fundo da canastra...” (p. 158) – utensílio para “viagem”, mas que também aponta para a sua mediocridade. Depois que a esposa o troca por outro,

Primo Ribeiro e Primo Argemiro “não falaram mais no seu nome. Nem uma vez. Era como se não tivesse existido” (p. 160).

E quando a sua presença volta como assombração, antecipando a morte, o mau agouro já é prenunciado pelo canto das aves, na hora da partida – hora aberta nos antigamente: “E, de madrugada, ainda bem as garrixas ainda não tinham pegado a cochichar na beirada das telhas, tive notícia de que eu ia morrer...” (p. 160).

Por fim, no seu último desvario, o alucinado Primo Ribeiro procura Luísa, mas só vê que “Passam umas mulheres vestidas de cor-de-água, sem olhos na cara, para não terem de olhar a gente... Só ela é que não passa, Primo Argemiro!...” (p. 166). Num dado momento, as metáforas coincidem (físico e espiritual): “– Talvez que para o ano ela não volte, vá s’embora...” (p. 152), que tanto pode se referir à Luísa quanto à doença, ambas concorrendo para a sua morte.

No nível discursivo, há os fluxos contrapostos entre os desejos do Primo Ribeiro (aceitar a realidade da traição ou a fuga onírica, proposta pela canção em que um moço-bonito “capeta” leva embora a moça) e os de Primo Argemiro (o remorso da quase traição ao primo ou o inconformismo de não ter se declarado), sintonizados no amor comum por Luísa: “– A maleita não é nada. Até ajudou *a gente* a não pensar...” (p. 160), diz Primo Ribeiro; “Eu matava o homem e trazia *minha* prima de volta”, diz Primo Argemiro, grifos meus.

Existem ainda movimentos antagônicos entre a febre intermitente e os diálogos; entre o doutor e o povoado; e entre os homens e as mulheres, oposição reproduzida entre os mosquitos – machos e fêmeas:

Doutor apessoado, engraçado... Vivia atrás dos mosquitos, conhecia as raças lá deles, de olhos fechados, só pela toada da cantiga... Disse que não era das frutas e nem da água... Que era o mosquito que punha um bichinho amaldiçoado no sangue da gente... Ninguém não acreditou... Nem no arraial. (p. 159)

Em relação ao gênero, em “Sarapalha” a figura feminina¹⁷⁰ tem as conotações típicas de tentação, fascínio e maldição. A empregada preta se confunde com a paisagem, uma coisa, aliás, maria-preta é a mesma denominação de uma erva. Ao que parece, do verdadeiro nome, só mesmo fragmentos: “(...) Ceição! Ó Ceição!” (p. 162). A Sezão é pintada como feminina pelos primos, pelo doutor e pelo narrador – “– Ei, Primo, aí vem ela...” (p. 155); “a maleita é a ‘danada’” (p. 155); “disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos” (p. 167). Luísa era “esquisita”, de “riso alegrinho mas de olhar duro”, (p. 163); tinha olhos escuros de “suaçuapara” e “só o homem de fora era quem sabia lidar com mulher!...”; “– Pr’a que é que há-de haver mulher no mundo, meu Deus?!...” (p. 165). Na descrição de Luisa pelo narrador, espraíam-se os já aludidos significantes “t” e “p”:

Como era mesmo que ela era?!... Morena, os olhos muito pretos... Tão bonita!... Os cabelos muito pretos... Mas não paga a pena querer pensar onde é que ela pode estar a uma hora destas... Quando fugiu, que baque! Que tristeza... (p. 163), grifos meus.

A arquitetura romanesca baseada em fluxos apontaria para o arranjo da fuga – tema e variação, em que um tema (antecedente ou sujeito) é seguido por outro (consequente ou contra-sujeito) através de sucessivas figurações e vozes. Nas fugas

---

¹⁷⁰ Segundo a perspectiva psicanalítica, através de Luísa – para além da simbologia demoníaca e da eroticidade, deslocada para a natureza depois da sua fuga – se observa a figuração do confronto entre a pulsão vital e a pulsão de morte: “De forma paradoxal, a moléstia condensa vida, sexualidade e morte, assim como toma o lugar da mulher desejada”. Cleusa Rios Pinheiro Passos. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2000, p. 185.

de Bach, por exemplo, geralmente depois da exposição do material temático seguem-se o desenvolvimento e as modulações, nas quais as vozes apresentam inúmeras combinações do tema, por meio de inversão de intervalos, espelhamento, alterações rítmicas, ornamentos como apojaturas, trinados e outras técnicas.

Em “Sarapalha”, muitos dos “movimentos” da narrativa podem ser vislumbrados em termos de antecedente e consequente – a malária e o abandono, o término das chuvas e o crescimento sem regras do mato, a fuga de Luísa e a melancolia dos primos... É como se toda a matéria vivente exibisse em sua constituição, física ou psíquica, as vicissitudes cíclicas de arranjos e rearranjos interconectados:

Há ainda alusões musicais que pontificam íntimas minúcias da convivência com entre os mosquitos: “Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó!”; as fêmeas “abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo” (p. 154).

Personificando a ciência, o doutor, o único que podia fazer frente à doença, valia-se também uma habilidade musical: “conhecia as raças lá deles (mosquitos), de olhos fechados, só pela toada da cantiga” (p. 159).

A ação dos mosquitos, que são comparados a pássaros, também evoca música; a epígrafe de abertura é a única em todo o livro que ostenta a expressão “canto” ou “cantar”: “Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...”. A fuga de Luísa é o acontecimento que enfeixa a narrativa e assombra os primos. Ela é igualmente marcada por música: “Eu vou *rodando* rio-abaixo, Sinhá...” (p. 167), grifo meu.

Construções de imagens também se condensam em efeitos sonoros: “três”, “tremedeira”, “talvez”, “tristezas” (p. 151). O campo semântico das palavras expressa a plasticidade do espaço geográfico, mas nem por isso a musicalidade deixa de se situar através dos estratos fônicos. A reiteração dos significantes apelaria à semantização de materiais extrassemânticos¹⁷¹. A princípio, embora o objetivo seja erigir “visualmente” as peculiaridades das mazelas do “vau da Sarapalha”, a recorrência de determinadas sonoridades em seus níveis específicos de atuação (fonologia) acaba por propiciar uma autonomia semântica dos sons. Nos exemplos citados, a repetição dos “t” e “tr” podem sugerir as tremedeiras que assaltam os primos.

Aparentemente, existe ainda outro transcurso sonoro que, até onde alcancei, não é tão bem desenvolvimento quanto o já exposto – a reiteração do “b”. Se os sons “p” e “t” remeteriam a “Sarapalha” e “tapera”, o “b” parece se sintonizar com os significados de “beira” e seus derivados. Um dos primos se chama *Ribeiro*. A seção

---

¹⁷¹ Cf. I. Lotman. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973, p. 53.

vem pela “*beira do rio Pará*”, entrando pela sua “*boca aberta*” (p. 151); os primos sempre ficam quietos, “*cabisbaixos*”, grifos meus.

Primo Argemiro fica sempre da “*banda do rio*”; a sua atração pela prima Luísa quase o levou ao desatino em baixo de “*jaboticabeiras*”; na estória que o Primo Ribeiro tanto gosta, o “*moço-bonito*” foge com a moça “*rio-abaixo*”; a primeira vez que Primo Argemiro vê Luísa, é entre “*bambus e bandeirolas*”. Para provar que a malária era signatária do mosquito, o doutor “ficou *bravo* (...)”. Comeu *goiaba*, comeu melancia da *beira do rio*, *bebeu* água do *Pará*, e não teve nada...” (p. 159), grifos meus.

O que procurei sublinhar é que tanto no plano micro quanto no macro, “Sarapalha” é permeável a uma escuta que organiza coesamente seus elementos num “arranjo” musical. Das oposições fonêmicas à delimitação do antagonismo dos primos, da chegada (doença) à partida (moradores, doutor), da ação (plantas) à inação (primos), da atitude (moço bonito, Luísa) à falta de coragem (Primo Argemiro), em tudo isso, conjecturam-se linhas que se interpenetram hamoniosamente como se fossem vozes melódicas numa polifonia.

4.3. *Leitmotivs*

No primeiro capítulo desta tese, subtópico 1.6 – “Via Littera: tema, motivo e *leitmotiv*”, fiz distinções acerca dos seus usos literário e musical, mostrando que a expressão *leitmotiv* poderia seguir a acepção de *Grundmotiv* de Wagner – “Ahnung” (antecipação), “Erinnerung” (reminiscência) e “Vergegenwärtigung” (atualização). Em “Sarapalha”, a repetição de dois signos em particular espelharia essa concepção – “cachorro” e “cocho”.

Esse entendimento parte do princípio de que o termo *leitmotiv* aí implica uma ordenação de luminosidades que se dissipam em todas as direções, passado–futuro, ultrapassando a esfera de ações dos episódios do conto. O narrador chega a estabelecer uma horizontalidade entre a maleita e Luísa, os primos, o cachorro, e a gente do povoado:

E a maleita é a ‘danada’; ‘coitadinho’ é o *perdigueiro*; ‘eles’, a gente do povoado, que não mais existe no povoado; e ‘os outros’ são os raros viajantes que passam lá em-baixo, porque não quiseram ou não puderam dar volta para pegar a ponte nova, e atalham pelo vau. (p. 155), grifo meu.

É significativo que o companheiro dos primos seja um perdigueiro. Considerado um dos cães mais antigos e mais puros do mundo, é um símbolo lusitano – “perdigueiro português”, ligando-se aos antigos animais de caça ibéricos conhecidos como “podengos de mostra”.

Conhecido pela sua versatilidade, adaptabilidade, doçura e faro apurado, consta que o nome perdigueiro teria surgido no “Regimento das Coutadas de Lisboa e seu termo” (D. Sebastião, 1557-1578), estando ligado à caça de perdizes e codornizes¹⁷². É um desses cães, signatário de caças e de bonança, que assombra “Sarapalha”.

---

¹⁷² Cf. Canil de Torres. Disponível em: <<http://pwp.netcabo.pt/canildetorres>>. Acesso em 30/10/2008.

Brasil, Séc. XVIII – Coleção Camargo

Ele surge lépido – “o cachorro corre muitas vezes” (p. 155), índice de liberdade e saúde, mas logo depois vemos que é um “cachorro magro”, “perdigueiro” (p. 156), “cheio de bernes”, mas “com donaire de dama” (p. 161). Curiosamente, trata-se de um “perdigueiro morrinhento” (morrinha, sarna de gado), (p. 163), “perdigueiro de focinho grosso” (p. 171) e, por último, “Jiló” (p. 163), indício da amargura que se avizinha. Esses traços de imiscibilidade da fraqueza de ânimo de Ribeiro e Argemiro também metaforizariam um passado e bonança *versus* um presente de misérias.

A figura do “cocho” pode ser vista como *leitmotiv* emblemático do relacionamento entre os primos, símbolo do rebaixamento das condições humanas à passividade dos animais que ali comem. O seu parônimo homófono “coxo” deflagra a conotação de tortuosidade, de defectível. N“O burrinho pedrês” o termo encerra o seu sentido habitual: “E Badú caminhou e puxou o burrinho do cocho.” (p. 77).

Em “Sarapalha” a palavra é utilizada nove vezes, mas não são os animais que vão ao seu entorno, são os humanos. Primeiro há a demarcação das condições das personagens: “E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de *cocho* emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol” (p. 153). Adiante, alarga-se a perspectiva social da fazenda, com o prólogo das divergências que os singularizam: “A preta vem com os gravetos e a lenha. Os dois se sentam no *cocho*, Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato” (p. 154-5). Depois, a sugestão de fragilidade: “E quando qualquer dos dois apóia a mão no *cocho*, é porque está sentindo falta-de-ar” (p. 155), grifos meus.

Segue-se a descrição do desalento e da animalização: “Primo Argemiro pode mais: transporta uma perna e se escancha no *cocho*” (p. 158). Mais algumas situações e vemos os dois matutarem sobre a partida da esposa do Primo Ribeiro com o boiadeiro forasteiro e a chegada da estação, que afinal possibilitara a proximidade e aparentemente maior fraternidade entre eles. É então que “A sombra do cedro vem se encostar ao *cocho*” (p. 162), antecipando a fatalidade que se avizinha (grifos meus).

Primo Ribeiro não tem energia sequer para evitar o seu desfalecimento e teme que o cachorro venha lamber a sua cara – juntam-se, então, as figuras do “cachorro” e do “cocho”: “O perdigueiro morrinhento pula em volta do cocho” (p. 163). Pouco antes de variar, Primo Ribeiro “jogou o cobertor e voltou a sentar-se no *cocho*” (p. 166). Posteriormente, ao ouvir de seu primo que ele também gostava de sua esposa, ele tenta esboçar reação: “Calcou a mão na madeira do *cocho*. Faz força para se levantar” (p. 170), grifos meus.

Finalmente, esclarecidas as reais intenções do Primo Argemiro – a ida para a fazenda do primo se ligava à paixão por Luísa –, Primo Ribeiro, sem a força necessária, súplica para que o outro se vá embora: “E Primo Ribeiro, branco, encaveirado, soprando, e levantando o queixo a cada ofego, caiu sentado no casco de *cocho* outra vez” (p. 171), grifo meu.

Desde a primeira aparição, “cocho” antecipa e depois atualiza a profundidade da decadência psicológica do Primo Ribeiro e da sua fazenda. Cada vez que a palavra emerge, ressurgem as associações afeitas ao seu campo semântico e o retrato do seu estado deprimente. Essas intercomunicações são cumulativas e produzem tensão.

À medida que o discurso estabelece o mundo de exiguidades e de degradação, aproximando o cenário à renúncia dos personagens, ele se volta para si próprio, estabelecendo códigos intrínsecos de impressões: “cocho”, “cachaça”, “cochilo”. Evidentemente, as contiguidades metafóricas do termo que abarcam o Primo Ribeiro não se extinguem nessa função.

N“O burrinho pedrês”, “cocho” remeteria apenas ao sentido convencional de logradouro, enquanto que em “Sarapalha” o vocábulo assume alto grau de importância para o enredo. A origem dessa figuração musical temática estaria na sua primeira aparição no texto de abertura, de modo semelhante a uma nota que ora gravita em torno de um centro tonal, ora ela própria pode estar no centro:

– Pois foi na Laje do Tabuleiro, onde tem os cochos... A gente dando sal com quina, por causa que, por perto, lá estava começando a aparecer peste. (O burrinho pedrês, p. 70)

4.4. Ritmo & Melodia

Além do exposto, a musicalidade em “Sarapalha” contemplaria expressivas formulações rítmicas. Os passopretos vão assaltar a rocinha; mas antes, piam e contrapiam, ameaçando um hipotético semeador: “– Finca, fin-ca, qu’eu ’ranco! qu’eu ’ranco!...” (p. 157).

Ao delirar, Primo Ribeiro se imagina procurando Luísa entre outras mulheres. No seu delírio¹⁷³, afirma que ela se foi rio abaixo, mas Primo Argemiro o corrige: “Não foram pelo rio... Foi trem-de-ferro que levou...” (p. 166). O fluxo rítmico se acelera justamente em “Foi trem-de-ferro”. Uma possível transcrição:

Então, Primo Ribeiro diz: “É...passa...passa...passa...Passam umas mulheres vestidas de cor de água, sem olhos na cara (...)” (p. 166). O “passa, passa, passa” parece se imiscuir com o andamento dos vagões. O comportamento de Primo Ribeiro mostra uma rítmica característica na sua titubeação: “Baba, baba, cospe, cospe, vai fincando o queixo no peito;” (p. 156). A passagem das mulheres no seu delírio segue o ritmo do seu comportamento:

¹⁷³ Esse “não-lugar” do Primo Ribeiro o faz se confundir com as recordações de Luísa. É que o recordar, domínio dos afetos, é sempre fugidio, e impreciso, diferentemente da lembrança. Cf. Leyla Perrone-Moisés. “Nenhures 2: Lá nas campinas” in *Inútil Poesia*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

A frequência e a repetição da “baba” e do “cuspe” são dadas pela cadência simétrica que aponta para o “cocho”. Mas a sua causa é a maleita; e Luísa, a mulher que foi embora¹⁷⁴ de trem. O flagrante da desvalia física vem pelo súbito atropelamento de “vai fincando o queixo no peito”, um octossílabo que desenha o movimento angular do desfalecimento.

Às vezes, a sonoridade reforça o sarcasmo da situação: “E o anafelino é o passarinho que canta mais bonito, na terra bonita onde mora a maleita.” (p. 153) diz o narrador. A ênfase na ironia fica por conta da manutenção do som do /i/ nas sílabas tônicas dos substantivos e adjetivos.

Embora conviva no mesmo arraial onde a maleita fez um arraso, aparentemente a doença não atingiu Maria Preta, e se a infectou, não a impede de cumprir suas rotinas, capinar, roçar, cozinhar o feijão; apenas a sua audição parece estar prejudicada:

– Isso até é ofender a Deus... Ceição! Ó Ceição!
A negra não escuta. Deve de estar lá na porta da cozinha, batendo roupa ou tirando decoada da barrela, para fazer sabão. (p. 162)

¹⁷⁴ A fuga da personagem promove uma espécie de “desenredo” na narrativa, ocasionando a engenhosa fábula do moço-bonito, que subverte e reorganiza a ordem corrente do texto. Cf. Cleusa Rios Pinheiro Passos. Op. cit., p.24.

Não sem consequências, “Ceição” sonoramente se aproxima de sezão. Por isso, a sua surdez e o fato de fazer sabão não são gratuitos. Ela é a única personagem que trabalha no texto e, aparentemente, está imune a ação do mosquito.

4.5. Cantiga de amante

Resta ainda considerar a epígrafe do conto, lume para as desventuras enfrentadas pelos amantes, lembrando que se trata da parte mais “alegre da cantiga”:

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
Coitado de quem namora!...
(O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio.)

São versos de redondilha maior, cuja rítmica desloca constantemente os acentos (1,3,7), (2,4,7), (2,5,7) e (2,5,7). Alterações significam mudanças. Os dois primeiros versos têm cesura feminina, nas respectivas terceira e quarta sílabas. Mas o último apresenta cesura masculina, justamente em “coitado de *quem* namora”, talvez aludindo as desventuras do sujeito (quem) amante e, concomitantemente, de quem permaneceu (“mora” em *namora*) nas redondezas. Essa métrica é irregular nos heptassílabos, dado que dos nove tipos regulares de segmentação¹⁷⁵, a maioria tem a tônica na terceira ou na quarta sílabas. Cesura na quinta acontece em apenas dois casos (1,5,7) e (2,5,7).

No primeiro verso, repete-se o ritmo que caracteriza a agonia do Primo Ribeiro – “*canta, canta*”; “*baba, cospe*”. Verifica-se uma espécie de descendência melódica nos versos, da abertura para o fechamento, /ã/ para /i/; /a/ /i/; e /a/ para /e/.

---

¹⁷⁵ M. Cavalcanti Proença. Op. cit., 1955, p. 44.

Um “mouvement ascendant suggère l’excitation, la tension, le dynamisme ou l’enthousiasme; um mouvement descendant, la dépression ou la résignation”¹⁷⁶.

Os finais de cada verso se intensificam pelo lamento: ai, ai, ai. A “barra do dia” pode ser uma alusão às dificuldades: sezoão, fuga da esposa, desesperança. O verso “Coitado de quem namora!...” antecipação do infortúnio, caberia igualmente para os dois primos, visto que ambos se sentem abandonados quando Luísa vai embora.

O imperativo afirmativo “canta” é seguido pela sua negação “não cantes fora de hora”, presságio ruim. Não por acaso, a mensagem surge pelo canto do canarinho (*Serinus canaria*), também conhecido como canário do reino. A ave é uma das mais populares do Brasil, tida também como símbolo do país, pela associação da tonalidade de sua cor com a da bandeira nacional. Daí uma possível relação com o enredo, o contraste do passado “glorioso” de uma fazenda com a sua posterior decadência; vencida por mosquitos e abandonada pela ciência (o doutor) e pelas instituições governamentais:

É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrida e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos (...) Tudo é mato, crescendo sem regra. (p. 153)

Elos entre esse passado e sua exaltação no presente são flagrados pelo narrador na fala de Primo Argemiro: “Eu havia de fazer uma roça de três quartas, mas com uns cinco camaradas no *eito*, todo-o-mundo cantando e puxando o *cacumbu!*...”, (p. 157), grifos meus. “Eito” era a denominação da roça onde trabalhavam escravos; “cacumbu”¹⁷⁷ é possivelmente a alteração de caxumbu, tipo de dança, mas também significava enxada velha, sem corte, e por extensão pessoa

---

¹⁷⁶ Evelyn Reuter. *La mélodie et le Lied*. Presses Universitaires de France, 1950, p. 16.

¹⁷⁷ Nei Lopes. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro, Pallas, 1996.

envelhecida. De qualquer forma, Primo Argemiro vislumbra um ambiente de trabalho alegre, apesar das contingências implícitas.

A voz que canta é advertida para que se cale, o momento é inoportuno para se cantar. Esse enunciado combinaria com a ação dos vegetais, reconquistando o espaço onde o homem já tinha reinado, no que eles reverberam sinuosas sonoridades, em contraste com o silêncio entre os primos, principalmente Primo Argemiro, que não deve “cantar fora de hora” o seu segredo para o outro. A quadra condensaria, então, dois temas importantes da trama, a ação da natureza e a perda (traição) amorosa.

“O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio” que encerra os versos da cantiga, da mesma forma pode estar se referindo a uma ocasião passada na vida do primo, afinal: “Primo Ribeiro naquele tempo era alegre...” (p. 163).

Apresento um trecho de duas canções antigas¹⁷⁸ que se serviram da metáfora do canto do canário, certamente conhecidas por Guimarães Rosa e quem sabe confluente às fontes do autor. A primeira é *Canarinho*, tango canção de Joubert de Carvalho (1900-1977), gravado pela Odeon pelo intérprete Gastão Formenti (1894-1974) em 1927, e muito tocada pelas rádios. À época, Guimarães Rosa tinha por volta de 20 anos e cursava medicina (1925-30):

Lamentando eu sozinho/Foi gemendo na viola
Também canta um canarinho/Que está preso na gaiola
O amor que a gente sente/Pode bem fazer sofrer
Canarinho que é inocente/Não devia padecer

---

¹⁷⁸ As transcrições se baseiam na audição das faixas a partir do seguinte endereço eletrônico: <<http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah>>. Acesso em 24/02/2009.

É uma canção simples, marcada pelo predomínio de graus conjuntos, pelos pequenos saltos nos finais das frases melódicas, pela constância do desenho rítmico, pela imitação vocal característica da época (o intérprete era duplê de cantor lírico amador) e pelo acompanhamento exclusivo do violão. Chama atenção a comparação do lamento do pássaro (prisão física) com o sofrimento do enunciador (prisão psicológica).

O segundo fragmento é de *Canarinho*, canção de José Maria de Abreu (1911-1966), igualmente gravada por Gastão Formenti, em 1936:

Canta, canta canarinho cor de ouro
 E o teu canto me recorda uma saudade (...)
 Fui feliz e muito amei na minha vida
 Minha história canarinho tem mistério (...)
 O presente é o martírio do passado
 E o futuro ilusão da mocidade

Harmonia em tom menor, também em graus conjuntos, a canção se destaca pela suavidade melódica e pela interpretação distante da ênfase operística então em voga. O “canta, canta, canarinho” aparece nas suas duas partes. Alguns versos dessas canções se assemelham à quadra de “Sarapalha”, sobretudo pela sintonia em relação ao sofrimento do protagonista e a recordação do amor perdido.

O verso da epígrafe “A barra do dia aí vem” era uma expressão tradicional no agreste que aparentemente ainda perdura, conforme se nota num recente trabalho de resgate folclórico do pernambucano Siba Veloso¹⁷⁹, músico do grupo “Mestre Ambrósio”: “Às 4 da madrugada os galos cantavam/ as moças se alegravam/ e lá vem a barra do dia (...). O sentido de dificuldade que se emana é simétrico àquele da epígrafe em “Sarapalha”.

Com efeito, é um procedimento comum em *Sagarana* os diferentes temas postulados pelos versos de suas cantigas (luta, valentia, trabalho, natureza) perpassarem pela inscrição de notas amorosas.

N“O burrinho pedrês”, a menção ao peso, aos obstáculos da vida material/existência “carregado de algodão” e ao trabalho conjunto “rodar no

---

¹⁷⁹ Versos da canção “Soldado da aldeia/barra do dia” (Siba Veloso e Biu Roque), do CD *Fuloresta do Samba*, de 2002, gravadora Mata Norte Discos.

mutirão” é tangenciada pelo dado emocional “E, ao meu macho rosado,”. Possivelmente também o é em “Minha gente”, quando um dos versos da quadra “Maria é feiticeira” indica os poderes encantatórios da mulher sobre o homem. Esse poder feminino é certamente um ponto de convergência em “Sarapalha”.

4.6. Cantiga de consolação

Além da epígrafe, “Sarapalha” tem os seguintes versos: “Eu vou rodando/rio-abaixo, Sinhá...” (p. 167). Melodia que proporciona ao Primo Ribeiro uma alternativa onírica para esquecer a imagem de sua esposa indo embora com o vaqueiro, perda que ele nunca supera: “Foi o moço-bonito que apareceu, vestido com roupa de dia-de-domingo e com a viola enfeitada de fitas... E chamou a moça p’ra ir se fugir com ele’...” (p. 166-7). Ao “raptar” a esposa do primo Ribeiro, o boiadeiro “capeta” lança mão de sua “viola enfeitada de fitas” e canta a sua toada.

Historicamente, a personificação do mal na tradição cristã¹⁸⁰ resultou da reunião de crenças gregas, romanas e orientais. Para os hebreus, *satã* era a figura do oponente, *há-sâtân* era o anjo que tentava os justos. O termo *diabolus*, de origem grega, significava “jogar no meio do rio”, “atravessar o caminho”, “dividir, tropeçar, cair”. *Daemon* eram os espíritos (bons e maus) que mediavam as relações entre Deuses e homens. Não é sem razão que Primo Argemiro seja descrito como alguém cujas terras ficavam perto do rio – proximidade evocativa do mal maior que ele faria ao primo se lhe tomasse Luísa.

Para Primo Ribeiro, o “moço bonito”, o “capeta” que lhe rouba a esposa e segue pelo rio é a expressão do mal. Ele “atravessa” seu caminho, pregando-lhe a

---

¹⁸⁰ Klítia Loureiro e Ziza Scaramussa. “O diabo e suas representações simbólicas em Ramon Llull e Dante Alighieri (séc. XIII e XIV)” in *Revista Mirabilia* 2 em <www.revistamirabilia.com>. Acesso em 29/01/09.

maior peça da vida. É o seu principal adversário. Na fábula que acomoda a perturbação dos primos, o “moço bonito” tem uma “viola enfeitada de fitas”. Viola da qual ele tira uma canção que lhe permite conquistar a moça; as “fitas” da viola a “amarrariam” nele.

Já Primo Argemiro dos Anjos, também antagonista do moço-bonito, o “diabo”, do mesmo modo que o canarinho, não podia cantar fora de hora, e correr o risco de confessar a Primo Ribeiro que fora apaixonado por Luísa. Mas é precisamente o que sucede. Enquanto isso não ocorre, todas as delongas são plausíveis e desejadas, até uma trama inventada; situação análoga a uma melodia em que o centro tonal é evitado, como que para iluminar as suas múltiplas facetas, só surgindo com força e determinação nos momentos capitais.

A ficção dentro da ficção – o moço-bonito que é o capeta e que arrebatou a donzela – cumpre o papel de satisfazer a consciência das personagens, e de tornar palatável um acontecimento penoso. A “estória” permite que se elabore um discurso fantasioso¹⁸¹ que dá coerência à fuga de Luísa, com a vantagem de isentar os primos das ações e omissões diante do fato:

— ... Então, a moça, que não sabia que o moço-bonito era o capeta, ajuntou suas roupinhas melhores numa trouxa, e foi com ele na canoa, descendo o rio... (p. 167).

Nessa idealização, a figura feminina conta com a indulgência e o benefício da dúvida, mesmo depois de ter clara noção do seu feito e da identidade do encantador:

---

¹⁸¹ Não é essa uma das funções da literatura – dizer o indizível?! O episódio também pode ser visto como a demonstração pelo autor do papel da literatura no cotidiano. A ciência não conseguira enfrentar a doença, o médico vai embora; mas a historietta é um bálsamo para o espírito dos moribundos.

Aí a canoinha sumiu na volta do rio... E ninguém não pôde saber p'ra onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar... ou se morreu de medo... ou fez o sinal-da-cruz... (p. 168).

É mais um meio de se atribuir alguma importância, e de insistir que, afinal, em certo momento ela terá “saudades de mim”, talvez até “quisesse voltar”. Por isso o Primo Ribeiro clama para que Primo Argemiro cante repetidas vezes:

Eu vou rodando
rio-abaixo, Sinhá...
Eu vou rodando
rio-abaixo, Sinhá... (p. 168)

Há dois sujeitos na cena, “eu” e “Sinhá”. Este último remete ao contexto escravocrata, quando a localidade era pujante. A aliteração do /r/ em “rodando” se une melodicamente ao /r/ de “rio”. As reticências indicam o caráter cíclico do dístico. Em “vou rodando”, se verifica a mesma sonoridade /ã/ do verso inicial, “*canta, canta*”, que emoldura a história.

Considerando que pelas leis da prosódia¹⁸² da língua portuguesa uma sílaba tônica necessariamente deve ser seguida por uma átona ou pausa, que os monossílabos são tônicos, mas que na sucessão de dois deles um se torna átono; a recitação natural do verso deveria acentuar as sílabas em destaque “Eu *vou rodando*”.

Em decorrência, observar-se-ia que a tonicidade é deslocada do sujeito “eu” para o processo temporal “vou”, cuja unidade semântica é “vou rodando”. A peculiaridade do gerúndio é a de reiterar a indefinição de um evento. “Eu vou rodando” ainda se ligaria semanticamente ao verso da epígrafe d’“O burrinho pedrês”: “pr’a rodar no mutirão”, cujo clímax da história, a enchente, igualmente leva os vaqueiros “rio-abaixo”.

---

¹⁸² Cf. M. Cavalcanti Proença. Op. cit., 1955, pp. 24-8.

5. “A hora e vez de Augusto Matraga” (Metafísica da Linguagem e Linguagem da Metafísica)

5.1. Prelúdio

Alguns dos recursos de composição – sonoridade, motivo e métrica – explorados nos textos anteriores oferecem oportunidade para a abordagem de aspectos considerados importantes em determinadas passagens do episódio de Matraga. Além disso, por ser o fechamento do livro, me valho dele para aprofundar o conceito de *musicalização na narrativa*, buscando iluminar um pouco mais o empréstimo de técnicas e estruturas musicais – a sinfonia.

Mesmo as cantigas serão objeto de uma visada um pouco mais audaciosa, no sentido de uma ampliação de suas funcionalidades, especialmente por meio da comparação com fragmentos da orquestração de Wagner na sua Ópera *Parsifal*. Subjacente a esse entendimento, está a concepção de que muitas das cognições e sensorialidades que compõem a atmosfera do enredo são tributárias de efeitos musicais, sejam eles preponderantemente rítmicos, melódicos ou visuais.

E, nem sempre, essas experiências evidenciam ocorrências, no sentido de que algo é explicitado, afirmado, negado, dito. Fica-se, não raro, com a impressão de penumbra, indefinição, entrelinhas, obliquidade, a experiência valendo por si: “Eh, mundo velho de bambaruê e bambaruá!...” ; “E Nhô Augusto cuspiu e riu” (p. 397); “As estradas cantavam” (p. 401).

A recomendação de que os focos de tensão e de conflitos se comunicariam com os outros tópicos da estrutura arquitetônica ficcional sugere a ideia de modulação e afastamento da tônica num movimento musical, consoante encadeamentos sonoros e pela sucessão de eventos se correlacionando com o centro tensivo, enquanto o próprio núcleo se encontraria inteiramente ligado aos demais.

Por fim, o conto possibilitará a tentativa de aproximação dos efeitos sonoros, da música e do enredo com a proposta metafísica já apontada pela crítica. Esse alargamento da apreciação do termo música busca fazer jus ao entendimento de que sua esfera de atuação mantinha vínculos íntimos com a astronomia, matemática, religião, filosofia, poesia, métrica; compreensão professada pelos antigos e, pelo que se pode observar no seu espólio, também reverenciada por Guimarães Rosa.

5.2. *Soli & tutti*

Começando pela métrica do título, o eneassílabo “A hora e vez de Augusto Matraga” nomeia a nona narrativa de *Sagarana*. Servem-lhe de preâmbulo dois pares de versos:

Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou-me embora, vou-embora

.....

Eu sou rica, rica, rica,
vou-me embora, daqui!...

(Cantiga antiga)

Sapo não pula por boniteza,
mas porém por percisão.

(Provérbio capiau.)

De imediato, os versos instauram a recordação de uma conhecida quadra infantil, mas há alterações sutis:

Eu sou pobre, pobre, pobre,
de marré, marré, marré
Eu sou rica, rica, rica,
de marré deci.

O autor manteve a configuração geral, a rítmica em semicolcheias e a melodia dos versos; alterou a semântica da segunda parte dos dísticos, mas insistiu na mesma forma, inclusive da rima final – “deci” paralela a “daqui”; que, curiosamente poderiam ser uma metáfora da condição do protagonista “daqui desci/desci daqui”.

Ritmicamente, a melodia segue num mesmo fluxo automatizado, rotineiro, enfatizando os graus conjuntos, só no final do dístico há um salto de quarta (D – G) e uma descendência inversa para se atingir a tônica em dó. A descrição se aproximaria do percurso da personagem, uma longa trajetória de descaminhos e um final diferente, de redenção, tal qual o contraste apresentado em “riqueza” *versus* “pobreza”:

A outra parte da epígrafe também traz implícito um antagonismo – “pular por boniteza” (sem interesse, fortuitamente) *versus* “pular por percisão” (necessidade, urgência). Se nos versos anteriores o apelo ao remoto se explicita desde a escolha da quadra, neste último, a antiguidade é apontada pela forma arcaica de precisar. Em carta à sua tradutora¹⁸³, o autor especificou:

¹⁸³ Carta de 04 de março de 1965 a Harriet de Onís. Acervo IEB-USP.

Note: nos primeiros dois versos temos sua partida, escondido, com o casal de pretos, fugindo do arraial do Muricy, indo para o norte (...). Depois, nos dois outros versos: a ‘riqueza’ é da alma, de superação, de realização transfiguradora (...), e por isso mesmo, ele (sua alma/his soul) vai embora daqui (deste mundo); morre, muda-se para o plano mais alto (...).

A referência ao sapo na segunda epígrafe retoma a metáfora entre o anfíbio e a personagem central de “A volta do marido pródigo”: “E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sbia que era da grei dos sapos” (p. 124). Logo que se reanima, após o espancamento, Nhô Augusto ouve “as cantigas miúdas dos bichinhos mateiros e os sons dos primeiros sapos” (p. 378). Quando em fuga com o casal de samaritanos que dele cuida, rumo ao Tombador: “atravessaram o Rio das Rãs e o Rio do Sapo” (p. 382). Quando o trabalho e as tristezas não mais o fustigavam “O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas”, começam os cantos: “Primeiro, os sapos: – ‘Sapo na seca coaxando, chuva beirando’, mãe Quitéria!...” (p. 387-8). Também Joãozinho Bem-Bem proclama: “Sou da beira do rio...” (p. 393).

As eventuais proximidades da parença do sapo com Lalino Salãthiel e Nhô Augusto talvez derivem da esperteza, de ser escorregadio, do canto (coaxar) grave e de suas similitudes sugestionadas. Lalino é matreiro, adaptável, sinuoso; Nhô Augusto frequentemente enuncia uma fala forte: “com voz de meio-dia, berrou para o leiloeiro Tião” (p. 364).

Por outro lado, a presença do sapo numa estória em que supostamente figuram conversão, religião e transcendência trazem à baila “Os Sapos” de Manuel Bandeira¹⁸⁴ e os primórdios do contexto de afirmação¹⁸⁵ da ótica modernista na

---

¹⁸⁴ “Os Sapos” in *Carnaval*, 1919.

¹⁸⁵ Cf. Norma Goldstein (Org). *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. São Paulo, Humanitas, 2005.

poesia brasileira – a ironia, a parodia e as tensões resultantes do encontro entre poesia e cotidiano. Opondo-se ao modelo parnasianista que valorizava a poética do perfeccionismo e do purismo, por meio de uma exclusão seletiva; a nova poética vai se inserindo a partir de uma triagem inclusiva do trivial, do banal e do ocasional. O ato de emprestar da poesia popular em Bandeira é retomado por Guimarães Rosa:

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

Os dois versos que encerram a última estrofe do poema de Bandeira são os mesmos que iniciam a cantiga de roda “Sapo-cururu”: “Sapo-cururu/Da beira do rio/quando o sapo canta, (...)”.

Por sua vez, o título “A hora e vez de Augusto Matraga” pressupõe – “hora” sublinhando o fluxo do *continuum* temporal e “vez” demarcando um ponto definido (espaço), horizontalidade e verticalidade. Augusto – o “respeitável, venerando, consagrado pelos áugures – sacerdote romano que predizia o futuro pelo canto e pelo voo das aves”¹⁸⁶ – é contrabalanceado por “Matraga”¹⁸⁷, em cuja sonoridade se encontrariam justapostas possibilidades semânticas que evidenciariam um antagonismo:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (p. 363)

---

¹⁸⁶ Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 83.

¹⁸⁷ Matraga também pode ser um possível anagrama de Agarta – cidade iniciática subterrânea, onde estariam as fundações da Igreja primitiva. Cf. Saint-Yves D’Alveydre. *El Arqueómetro*. Trad Manuel Corbí. Madrid, Humanitas, 1981.

Negação e afirmação se justapõem: “Matraga não é Matraga” e “Matraga é Estêves”; é a partir daí que se lhe segue a filiação e um prenúncio de trajetória. O embate entre as personalidades “Matraga” e “Nhô Augusto” já pode ser pressentido desde a origem, filho do Coronel “Afonsão”, mas oriundo “das Pindaíbas e do Saco-da-Embira”. Em “nessa noitinha de novena”, o “nove” sub-repticiamente, assim como as “nove” sílabas poéticas do verso, pode estar insinuando que se trata de fim de ciclo. A situação de conflito interno do herói parece se estender para o cenário em que ele é surpreendido – a “novena” disputando espaço com o “leilão”. Porém, a descrição já foi relatada como frequente. Por volta de 1859, o alemão Robert Avé-Lallemant (1802-1865)¹⁸⁸ esteve no norte e no nordeste brasileiro, observando que:

(...) em benefício da Igreja, como acontece sempre no Brasil, nas noites dessas festas e depois delas, realizou-se um leilão, em que o leiloeiro, para atrair e depenar muita gente, fazia-se de engraçado. Entre cada pregação, uma música estridente tocava alguns trechos de fados e lundus, essa desordenada tarantela de negros, na qual cada um faz todos os trejeitos e movimentos possíveis para celebrar a festa da Igreja Católica.

Na narrativa, a proximidade entre os eventos parece agravar a circunstância, o leilão está acontecendo atrás da igreja, com “uma multidão encachaçada de fim de festa” (p. 363). O nome do arraial é outro possível prelúdio das agruras: “Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici”. O termo “murici” é também um tipo comum de arbusto que produz frutos ácidos. Sonoramente, ele reitera o “daqui” da epígrafe, ensejando ricas especulações.

As duas mulheres objeto da concorrência são apresentadas em contraponto: “Angélica era *preta* e mais ou menos capenga, e só a outra servia”; “A das duas raparigas que era branca (...) Sariema” (p. 364). A seguir, no arremate, confrontam-se

---

¹⁸⁸ Waldenyr Caldas. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ática, 1985, p. 9.

o brado de “meio-dia” de Nhô Augusto, “berrando” que pagaria 50 mil réis pela moça e o fio de voz do capiau apaixonado – “E sua voz baixava, humilde, porque para ele ela não era a Sariema” (p. 365).

Mas, Nhô Augusto, pleno de si e arrogante, desiste do seu prêmio quando “cruza” (cruz) com a procissão, enquanto encaminhava com a Sariema para a “casa do Beco do Sem-Ceroula”:

“Nisso, porém, transpunham o adro, e Nhô Augusto parou, tirando o chapéu e fazendo o em-nome-do-padre, para saudar a porta da igreja” (p. 367).

Surge então um de seus serviçais com recados da esposa, Dona Dionóra (Dio+nora – “esposa do filho de Deus”), que ele prontamente repele. A sua inaptidão para a vida familiar e a brutalidade com que responde aos chamados do convívio público parecem derivar da sua formação:

Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio. E ela, Dionóra, tivera culpa, por haver contrariado e desafiado a família toda, para se casar. (...) E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga... (p. 369).

A ausência da mãe na sua infância e a escassez de referências positivas (“um tio era criminoso”) são contrapostas pela imagem da “família toda” de Dionóra. Entretanto, no seu caminho turvo perpassa o desejo da avó, que o queria padre – “Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha” (p. 370). Etimologicamente, um dos sentidos de “santimônia” é comportar-se como um santo, parecer sê-lo. Mas, do ponto de vista da articulação do som, os apelos do mal e do bem parecem se insinuar: “santimônia” – “santo e demônio”.

Curioso é que no episódio de prepotência pululam vocábulos em que se avulta a alusão do aumentativo: “Afonsão”, “leilão”, “procissão”, “multidão”, “Tião”, “agitação”, “cornetão” e “sombração”, como que alentando o eco remissivo do temperamento de Nhô Augusto. Aliás, o eco do “ao” e outras prováveis alusões à violência onipresente na vida da personagem são constantes em passagens significativas da narrativa.

No Beco do Sem-Ceroula, para onde pretendia levar a Sariema, tem um “gramofone tocando, de cornetão à janela” (p. 367); Dionóra encontra seu Ovídio Moura no “brechão do Bugre” e de lá fogem (p. 370); Ele chora como criança, ao cair em si e observar que perdera tudo: “parado o pranto, a tristeza *tomou* conta de Nhô Augusto” (p. 378), grifos meus.

Mesmo naquelas ocasiões em que, aparentemente, o seu espírito incontido parece encontrar passividade, pairam sempre arremedos de conturbação, violência e morte. É assim que se passa o seu recesso de fuga às brutalidades:

E somente essas coisas o ocupavam, porque para ele, *féria* feita, a vida já se *acabara*, e só esperava era a salvação da sua alma (...). O corpo estava *estragado*. E tomara um tão grande *horror* às suas *maldades* e aos seus *malfeitos* passados, (p. 380), grifos meus.

Doutra feita, no Tombador, onde Nhô Augusto vai purgar “compridos progressos na senda da conversão” (p. 381), o seu passatempo habitual se dava “*batendo* mato (...) sem *espigarda* nenhuma e nem nenhuma *arma* para *caçar*” (p. 382), grifos meus. Mesmo se dizendo um convicto pactário da não violência, quando o bando de Joãozinho Bem-Bem é por ele recebido, Nhô Augusto só “foi dormir tarde da noite, quando não houve mais nem um para contar histórias de conflitos, assaltos e duelos de exterminação” (p. 395). A despedida do bando e o convite para

integrá-lo suscitem-lhe desejos contrários ao percurso de santidade que ele teima em perseguir:

E, à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque ele já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força (...). (p. 398).

5.3. *Intermezzo*

A situação acima descrita mostra que a violência incontida é uma das grandes causas da desgraça de Nhô Augusto. Bruto e sem modos de carinho para com a filha Mimita e a esposa, não tarda para que elas o abandonem para irem viver com seu Ovídio, que sabe amar “com o querer dos meus parentes todos e com a bênção de Deus!” (p. 371). E, justiça feita, Nhô Augusto “nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada” (p. 373), o que confere certo tom fatalista de reversibilidade à perda da esposa e da filha.

O homem destemido, “desamante” da esposa e indiferente à filha, vê se esvair não apenas a sua família, mas, além disso, seus bens – propriedades, capangas e o temor dos seus próximos. De fato, ele quase chega a perder sua própria vida. Se ela não expira de vez, dá ensejo a outra. Nessa passagem, estamos às voltas com um momento crucial da personagem:

E, aí, quando tudo esteve a *ponto*, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major – que sóia ser um *triângulo* inscrito numa *circunferência* –, e *imprimiram-na*, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos (p. 376), grifos meus.

A clássica¹⁸⁹ análise da insígnia ressalta a dimensão de eternidade da circunferência e o ciclo de vida do protagonista (pecado, penitência, redenção), cuja

---

¹⁸⁹ Cf. Walnice Nogueira Galvão. *Mitologia Rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.

epopeia se dá entre a partida e o regresso ao mesmo local (Murici). O triângulo, referência cristã, pontificaria os seus três nomes: Matraga, Nhô Augusto e Augusto Estêves, além da tensão entre positivo e negativo e os vários trios em que ele se insere, com Sariema e o capiau, com a esposa e a filha, com Serapião e Quitéria. Enfim, a imagem lhe impingiria uma marca de pertencimento e predestinação.

O triângulo é igualmente um símbolo antigo, usado por diferentes povos em inúmeras localidades; e a soma dos seus ângulos internos resulta sempre (na geometria Euclidiana) em 180° , numericamente, $1+8=9$, outra referência a esse algarismo na narrativa, que, desde a métrica do título pode estar indicando o término de uma etapa. Por outro lado, no triângulo, “três” mediatrizes conformam um circuncentro, através do qual é possível inferir a ideia de que centralmente há uma circunferência virtual¹⁹⁰:

Há muito que o triângulo já representava trindades divinas¹⁹¹ (Osíris, Ísis, Hórus) e a elevação ao absoluto. Paralelamente, é o que se vê no *Tetractys* dos

¹⁹⁰ Cf. The MacTutor History of Mathematics archive in <<http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk>>. Acesso em 03/12/2008.

¹⁹¹ Cf. Carl G. Jung. *Interpretação psicológica dogma da Trindade*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1983; para quem as tríades religiosas são arquétipos do pensamento humano.

pitagóricos, construído por pontos representantes dos algarismos 1, 2, 3 e 4, os mesmos geradores da harmonia grega:

O *Tetractys* de Pitágoras provavelmente influenciou o *Tetragrammaton* dos Hebreus e a organização das letras do nome de Deus – YHWH. A simbologia moldou os primeiros emblemas do cristianismo:

Na doutrina cosmológica dos pitagóricos, a circunferência, ícone do cíclico e do atemporal, representava o mundo, concebido por uma esfera e dez corpos celestes, cujo movimento fazia soar a música das esferas, paradoxalmente inaudível aos ouvidos humanos porque os acompanhava desde sempre. Essa harmonia, que a tudo abarcava, era resultado de proporções contrárias, um dos temas centrais na argumentação de Sócrates para convencer Símias e Cebes acerca da imortalidade da alma no Fédon de Platão. A propósito, no espólio de Guimarães no IEB, nesse título, observa-se o seguinte trecho por ele selecionado:

Then here is a new way by which we arrive at the conclusion that the living come from dead, just as the dead come from the living; and this, if true, affords a most certain proof that the souls of the dead exist in some place out of which they come again.¹⁹²

Com efeito, os pitagóricos criam que a justiça era um número quadrado¹⁹³, por isso se autoproclamavam com os números 4 e 9, vistos que são, respectivamente, os primeiros quadrados produtivos do par (2) e do ímpar (3). São dez as oposições fundamentais¹⁹⁴, sendo a nona “bem e mal”. Note-se que essa oposição é exatamente uma das temáticas centrais do conto, além do que, o algarismo três (divisor do nove) funciona como um motivo ao longo de *Sagarana*, conectando fatos, acontecimentos e ocorrências entre os episódios e as narrativas.

Essas são algumas das notas para a audição da harmonia que pontifica o intercâmbio entre Matraga & Nhô Augusto. O cunho desse desvelamento é sugerido pelo modo como a marca a ferro lhe é imposta, através do verbo “imprimir” – em

---

¹⁹² PLATO. *Dialogues of Plato* – Apology: Crito; Phaedo – Symposium – Republic, Jowett Translation – edites and with introductory notes by J. D. Kaplan. New York, A Cardinal Edition, Pocket Books, 1952, p. 89.

¹⁹³ Cf. Underwood Dudley. *Numerology or What Pithagoras wrought*. Washington DC, The Mathematical Association of America, 1997.

¹⁹⁴ Cf. Nicola Abbagnano. *Filosofía, Religión, Ciencia*. Buenos Aires, Nova, 1961.

cujo étimo também se lê “transmitir” de um corpo a outro, passagem, movimento, travessia.

Os pontos levantados comportar-se-iam como motivos disseminados na partitura mais ampla desse movimento. Crenças antigas, misticismos numerológicos, fragmentos de sabedorias anciãs, espectros de culturas milenares associados às vivências sertanejas pontificam como fragmentos motivocos que são envolvidos em tópicos mais amplos – verdade, amor, violência, natureza humana. A referência ao motivo musical quíça se justifique em razão da amplitude de usos e variações dessas ocorrências, construção muito semelhante ao desenvolvimento do motivo num movimento musical.

5.4. Variações motivocas

A temática do bem *versus* mal, ou melhor, do bem glosando o mal (e vice-versa) oferece um amplo painel de sugestões a partir das quais se pode acompanhar a marcha de Augusto Matraga rumo ao seu destino implacável.

Motivos contrastantes que percorreram as narrativas anteriores encontram o seu ocaso na derradeira trama de *Sagarana*, a começar pela onipresente metáfora da violência com a qual o narrador o qualifica:

Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços tensos, angulando os cotovelos, varou a frente da massa. (p. 364).

Um contraponto à violência voluntariosa é dado pela recorrência das imagens expressas das situações de riso: o capiau tinha um “meio-riso” (p. 364); Mimita tinha um “sorriso trístico” (p. 370); o Major Consilva, inimigo que quase o manda para o outro mundo, era um “risonho de ruim” (p. 373); um dos prenúncios de que sua hora

está prestes vem com as maitacas “tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir” (p. 399).

A técnica de desenvolvimento do motivo poderia ser ilustrada pelo termo “meio”. Suas múltiplas aparições e sentidos se configurariam como variações de um mesmo sema em diversos contextos, conforme já indicado nos capítulos anteriores. “O burrinho pedrês” é o ponto de partida das incontáveis situações em que a palavra “meio” se constitui em vocábulo denso de sugestões, a começar pelo adjetivo que o qualifica.

Em “A hora de vez de Augusto Matraga” não é diferente. Nhô Augusto tem “voz de meio-dia” (p. 364); Dionóra sempre pretendia trazê-lo “até a meio caminho direito” (p.369); a “sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio-dia” (p. 370); pouco antes da briga com os capangas do Major Consilva, “Nhô Augusto se mordida, já no meio da sua missa” (p. 373); o casal de pretos que o avista moribundo morava “sob um tufo de capim pobre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores” (p. 376); e quando ele já consegue caminhar, partem para a sua jornada, antes, porém, “Nhô Augusto se ajoelhou, no meio da estrada, abriu os braços em cruz, e jurou” (p. 381).

Ao chegar ao povoado do Tombador, “todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo” (p. 382); ao receber os jagunços de Joãozinho Bem-Bem, o protagonista escuta atentamente os causos de conflitos, assaltos, duelos, todos se arrancham ao relento, mas no “meio do terreiro” há uma fogueira para aquecer (p. 395). Na sua última aventura, Nhô Augusto, pensando em recusar a oferta de animal de Rodolpho Merêncio, termina por aceitar, “porque mãe Quitéria lhe recordou ser o

jumento um animalzinho assim *meio* sagrado, muito *misturado* às passagens da vida de Jesus” (p. 401), grifos meus.

A insistência da aparição do vocábulo “meio” na narrativa talvez referende a duplicidade que caracteriza a condição da personagem, bom e mau, temeroso e temerário, ambiguidade também assente no nome do seu alterego “Joãozinho Bem-Bem”, grifos meus; além de se conformar como uma espécie de *Grundmotiv*, iluminando unidirecionalmente pontos fulcrais da personagem, das topografias e dos temas do enredo.

Com relação à expressão linguística, a técnica de variação motívoca também parece ter largo acolhimento: “guarda-costas” (p. 365), “cacundeiro” (p. 366); “a casa estava caindo”, “o dia da casa cair” (p. 371); “*fez* na regra, e *feito*” (p. 372), grifos meus; “o senhor não possui mais nada”, “vai ficar pobre” (p. 372); “cabra macho e remacheado” (p. 394); “mundo velho de bambaruê e bambaruá!” (p. 397); “as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes” (p. 399); “o senhor não é padre nem frade” (p. 406); “como um sonho...como um sono...” (p. 369). Nesses exemplos estão alguns dos processos paradigmáticos de formação e derivação da língua: justaposição, aglutinação, gerúndio, infinitivo e outros.

Essa riqueza cumpre, dentre outros, desvelar as muitas nuances pelas quais a saga sertaneja é sentida e pressentida pelas suas personagens. Novamente, reitero a proximidade do mecanismo com o desenvolvimento musical, em cuja melodia um fragmento característico deve vivenciar todas as vicissitudes expressivas da atmosfera que se busca instaurar.

Nesse sentido, o lema do protagonista igualmente sofre processos de modificação – “hora e vez”: “cada um tem a sua hora e a sua vez” (p. 380); “e a

minha vez há de chegar...” (p. 381); “cada um tem a sua vez, e a minha hora há-de chegar!” (p. 385); “sou um desgraçado, mãe Quitéria, mas o meu dia há-de chegar!...A minha vez...” (p. 387); “cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!” (p. 398); “aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar” (p. 401); e “– Epa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (p. 410).

Transformações e aproveitamento de cenas de outras narrativas também sobejam. As injunções figurativas da “maleita” (“Sarapalha”) refluem para uma determinada geografia no “Duelo”: “– Que rio é este, tão bonito, moço?”, “– É o Pará... Pois então?!... Mas, vam’ passar p’ra o outro lado, que aqui ta braba a maleita!...” (p. 194). E chegam ao curso da estrada por onde passa o bando de jagunços na estória de Matraga: “Nosso caminho era outro. Mas de uma banda do rio tinha a maleita” (p. 392).

A descrição do desfeiteado por Nhô Augusto “capiiau de testa peluda” (p. 374) tem a sua recíproca no capiau de “testa cabeluda” de “Duelo” (p. 199). É periódica a imagem de personagens agachados n“O burrinho pedrês”, n“A volta do marido pródigo” e no “Duelo”. Na saga de Matraga, depois de o espancarem, “os outros começaram a ficar de cócoras” (p. 375). O assessor do Major Saulo em “O burrinho pedrês” atende pelo nome de Francolim Ferreira, aqui há um “Franquilim de Albuquerque” (p. 405) – vínculos dados pela proximidade sonora.

Esses apontamentos visam a corroborar o uso da técnica de variação motívica, por adição, subtração e alteração, enquanto um importante instrumento de desenvolvimento do enredo e de suas peculiaridades. É como se esses eventos, guardadas as devidas proporções, inundassem ciclicamente *Sagarana*. As

desventuras dos sertanejos, suas alegrias, tristezas e vicissitudes ganham contornos de uma saga comum a um determinado povo, daí as semelhanças nos acontecimentos, ações, motivos, temas e movimentos na sinfonia sertaneja.

5.5. Variações temáticas

Além do que foi exposto, é possível pensarmos nas reiteraões que operam em “A hora e vez de Augusto Matraga” segundo o paradigma do espectro formal do tema na música. A começar pelo mote contido no título da narrativa, “hora e vez”, transformado na melopéia com que diuturnamente o herói busca se encontrar, espectro da sua justificada transfiguração e razão de ser de sua saga.

Sariema, a prostituta comprada no leilão por Nhô Augusto, ressoa na “ema” da cantiga do capiau, quando este pode dar vazão ao ódio por aquele que tinha arrancado a sua amada: “Sou como a ema,/Que tem penas e não voa...” (p. 375).

Igualmente, Tião é o nome do leiloeiro e do conhecido que reencontra Nhô Augusto em sua penitência, dando-lhe terríveis notícias – a prostituição da filha, a união de Dionóra com Ovídio, a posse de suas fazendas pelo rival e o massacre sofrido por Quim Recadeiro, querendo vingar a morte do ex-patrão. Comprada mas não usada, Sariema faz pensar na situação de Mimita, que abandonada pelo pai, livremente se entrega à prostituição.

O clamor do povo para que Nhô Augusto fique com a Sariema é sucedido por “uma voz bem entoada cantou (...): Mariquinha é como a chuva (...)” (p. 365), – chuva que cairá depois da partida de Tião e seus recados de desgraças, e que antecede o primeiro encontro de Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem: “devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo

para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas” (p. 387). A chuva é um índice de enlaçamento desses acontecimentos significativos. A sua chegada ou o seu término antecede e preparam momentos capitais para as personagens.

Por isso o término da pluviosidade coincide com a emergência de outro ser: “as chuvas cessaram (...) e Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo” (p. 399), assinalando o seu nascimento para fazer a sua história “– Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar” (p. 401).

Enquanto agoniza, Nhô Augusto reclama a mãe Quitéria que o corpo não lhe vale mais, “nem que eu queira, nem pr’a brigar com homem” (p. 387). Isso pode ser visto como um prenúncio da luta que ele travará com o bando de Joãozinho Bem-Bem. Outro indício é dado numa cena em que todos estão no arraial: “com o rabo-do-olho, não deixava de vigiar tudo em volta, virou-se, rápido, para o *Epifânio*, que mexia com a winchester” (p. 391), grifo meu. A proximidade sonora com epifania (momento de revelação) parece se implicar através do nome da personagem para indicar o futuro embate. Como se vê, são estratégias temáticas indicativas do antecedente-consequente.

Doutra feita, quando o bando de Joãozinho Bem-Bem chega ao lugarejo, Nhô Augusto e o casal se esmeram para bem recebê-los, mas os verbos com os quais o narrador descreve a situação já conotam violência e morte: “E aí o casal de pretos, em grande susto, teve de se *afanar*, num corre-corre de *depenar* galinhas, *matar* leitoa...” (p. 391). Quanto aos “convidados”, não entendiam por que tanta atenção, “cujo motivo eles não *topavam* atinar”, grifos meus. Possivelmente, trata-se de técnica análoga ao uso do tema musical.

Entre os temerários, destacam-se as habilidades guerreiras de Juruminho, que ele próprio exalta: pego “porco-espinho”, “tatarana-rata”, desarmo foices e facas, durmo em ponta de “faca” ou de “chifre”, mas ao sair do arraial, ele solicita que lhe enderesses orações. Não seria o antecedente indicial da sua morte, que acontece logo depois?

Essas passagens se assemelham tecnicamente ao emprego do tema musical, no sentido já explicitado de inter-relações. Não terá sido a excessiva confiança de Juruminho que facilitou a sua morte à traição? O desprezo à esposa e à filha por Nhô Augusto não teve consequências? A violência desnecessária contra o capiau não lhe resultou em massacre? A brutalidade contra a prostituta Sariema não teria um elo com a que Mimita, convertida em mulher da vida, passará a sofrer? O fato do leiloeiro e o antigo conhecido terem o mesmo nome não estabelece vínculos entre os acontecimentos passados (leilão) e futuro (desfacelamento da família)?

Nos exemplos aludidos, essas interpenetrações, ora como consequência de um fato mencionado, ora como apêndice de um sentido não inteiramente esboçado, podem ser vislumbradas como variações de elementos que guardam fecundas associações com a arquitetura musical. Isso se daria pela busca incansável do desdobramento de uma emoção/situação em suas diversas possibilidades, pela surpresa das incontáveis qualidades que uma simples cena pode propiciar e pelas insuspeitas interconexões que vocábulos, personagens, logradouros e imagens podem assumir.

Rememorações e desenvolvimentos são a face dessa orquestração das variações de tom (as atitudes de Nhô Augusto), das modulações de perspectiva (perder, ganhar), dos entrelaçamentos de destinos (Matraga e Bem-Bem), das

consequências rítmicas das melodias idiossincráticas dos desejos (entrega aos prazeres *versus* domínio de si), dos arpejos de situações-problema (a fuga da esposa, a prostituição da filha, a morte do empregado fiel) e da harmonização sinfônica das múltiplas vozes (os cacundeiros, Sariema, os capiaus, os fazendeiros) e cantos (da língua, da natureza, da alegria, da tristeza).

Essa arquitetura imanente se ergueria sobre conjuntos orgânicos em que se observam particularidades intersubjetivas (as nove narrativas) que circunscrevem uma totalidade envolta em si mesma (*Sagarana*).

O alcance desses artifícios dá luz à reflexão espiritual do fenômeno literário, não tanto da religião na arte, mas da própria substantivação da arte enquanto significado espiritual. Nesse sentido, a pluralidade dos mecanismos formais visa a revelar o entrelaçamento entre os seus pilares e suas vigas de sustentação. Ainda que muitas ocorrências cognitivas e sensoriais se circunscrevam ao prazer da expressão e da vivência, nesta última narrativa parece ter havido um esforço para endereçá-las a um patamar de transcendência, conforme acentua a tradição crítica.

A gama extensa de sentimentos e ações, de representações e situações, de manifestações e ocultamentos, de conformações linguísticas e literárias promulgariam os cantos e encantos do espírito da arte e da arte do espírito.

Magia, mas magia¹⁹⁵ das palavras, afinal: “o idioma é a única porta para o infinito”¹⁹⁶.

---

¹⁹⁵ Cf. Jean Pierre Vernant. “Razones del mito” in *Mito y Sociedad en La Grecia Antigua*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1987.

¹⁹⁶ Afrânio Coutinho. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 83.

5.6. Transcendência Sertaneja

A questão da religiosidade da arte aqui interessaria enquanto um viés reflexivo de relacionamento entre música e literatura – a transcendência. Numerosos tomos da biblioteca que pertenceu a Guimarães Rosa, atualmente a cargo do IEB-USP, demonstram a variedade e o grande apreço que ele nutria pelo estudo do tema: do *Fédon*, de Platão a estudos de seitas místicas. Segundo a sua recenseadora, “não há homogeneidade de nível nas leituras espirituais de Rosa”¹⁹⁷.

O próprio autor supriu a crítica com fartas indicações sobre crenças e superstições. Exemplos podem ser colhidos na sua correspondência, entrevistas e documentos pessoais. Em carta a um de seus tradutores, ele elaborou uma espécie de escala valorativa dos seus princípios literários, corroborando esse ideário:

a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) * enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção¹⁹⁸.

A leitura do conjunto das cartas e entrevistas do seu espólio permitiu a Fernando Baião Viotti¹⁹⁹ comentar que:

Como já afirmado a Meyer-Clason, Camacho, Günter Lorenz, e outros, Rosa tenta estabelecer uma linha geral para a interpretação dos textos que mantenha a importância da temática metafísica nas versões em outras línguas. Trata-se ainda de uma invectiva direta que se articula logo com outras ‘indiretas’ representadas pela constante menção a fenômenos sobrenaturais...

Guardadas as devidas proporções em relação aos perceptíveis efeitos de *marketing* que lhe interessariam, é inequívoca a relevância do mistério na sua obra. E

¹⁹⁷ Cf. Suzi Frankl Sperber. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 131.

¹⁹⁸ João Guimarães Rosa. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 90.

¹⁹⁹ *Encenações do sujeito e indeterminação do Mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus Tradutores*. UFMG, Dissertação de Mestrado, 2007, p. 117.

se suas declarações encobrem ou turvam alguns pormenores importantes, elas certamente desvelam outros pontos cruciais para o diálogo com as suas criações:

Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou: às vezes é às vezes não é. (Todos meus livros só dizem isso). Tudo é muito impuro, misturado, confuso. (...) À parte o que Cristo nos ensinou, só há meias-verdades. (...) Fujo das formulações, das definições, das conceituações mais ou menos rígidas (...). Quando faço arte, é para que se transforme algo em mim, para que o espírito cresça²⁰⁰.

Por isso é compreensível que algumas das principais linhas de abordagem dos estudiosos para “A hora e vez de Augusto Matraga” sejam a transcendência (religiosidade) e o mítico. A narrativa, chave para o entendimento das demais (segundo o autor), seria aquela na qual melhor caberia o epíteto de “regionalismo transcendental”, na expressão de Álvaro Lins. Também nesse sentido, Benedito Nunes²⁰¹ propôs que “além de viajante, o homem é a viagem, sujeito e objeto da travessia”.

Outra tese fecunda constantemente citada é a de Maria Sylvia de Carvalho Franco, segundo a qual o tema central do conto é a renúncia solene da fé cristã em prol da afirmação do domínio da vontade: “Não é a religiosidade do sertanejo que está impressa na atitude e nas ações de Matraga, mas os dilemas do intelectual ‘civilizado’”²⁰². Já Walnice Nogueira Galvão²⁰³ recomenda três dimensões para a análise do protagonista – a individual (Nhô Augusto), a social (Augusto Esteves) e a mítica (Matraga); se emprestássemos uma analogia musical, a forma sonata, por exemplo, teríamos “exposição”, “desenvolvimento” e “recapitulação”. Na linha

---

²⁰⁰ Vilma Guimarães Rosa. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, pp. 389-90, trecho de carta de Rosa ao escritor Joaquim Montezuno de Carvalho.

²⁰¹ “A viagem” in *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 179.

²⁰² Maria Sylvia de Carvalho Franco. “A Vontade Santa” in *Trans/Form/Ação*. Nº 2, Unesp de Assis/SP, 1975, p. 19.

²⁰³ “Matraga: sua marca” in *Mitologia rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.

sociológica, Paulo César Lopes²⁰⁴ viu na história a representação do patriarcalismo mercantilista.

Adélia Bezerra de Menezes²⁰⁵ juntou alguns *topoi* da psicanálise e “uma incursão pelo mundo da alquimia” para ler no conto um processo de cura alquímica, daí o papel de Mãe Quitéria (quitar a ausência de mãe na sua formação) e de Pai Serapião (Esculápio, Deus da Medicina), que o supre da figura paterna e cura seus ferimentos.

Se o mito²⁰⁶ é encarado como a história viva das raízes do homem e da totalidade da sua realidade, pode-se ler a saga de Matraga como a recriação das origens de certa visão do Brasil, sobretudo aquela por meio da qual a nação se plasmara a partir de elementos que se imiscuíram em todas as suas entranhas, poros e espírito: a violência desregulada e as transfusões irregulares entre os interesses privado e público.

Entretanto, o aspecto mítico não impede o acréscimo da teologia cristã e da associação da “conversão” do protagonista com a dos santos e mártires católicos: São Francisco de Assis ou Jesus Cristo, de acordo com a sugestão de Walnice Nogueira Galvão²⁰⁷. Tese que, por sua vez, também não obsta a aceitação do argumento de Maria Sylvia de Carvalho Franco,²⁰⁸ de que é a “abjuração” dessa fé que se proclama, uma vez que a religiosidade do protagonista se descola do mundo do sertão onde ele se insere, visto não ter conotações eminentemente práticas. Nem tampouco se sustenta a negação do viés histórico implícito.

---

²⁰⁴ *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga”*, de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.

²⁰⁵ “A hora e vez de Augusto Matraga ou ‘de como alguém se torna o que é’” in *Literatura e Sociedade*, (Psicanálise) DTLLC, FFLCH, USP, n° 10, São Paulo, 2007/2008, pp. 80-97.

²⁰⁶ Cf. Mircea Eliade. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

²⁰⁷ Op. cit., 1978.

²⁰⁸ Op. cit., 1975.

A concordância com essas posições divergentes se esclarece pela evidência de que a religiosidade inerente ao texto ultrapassa o cristianismo, conforme já alertou Luiz Roncari²⁰⁹, mas que tem nele centros gravitacionais inegáveis. Ademais, como registrou uma ilustre visitante da corte portuguesa no Brasil de 1821-23, já naquele tempo “a man is at liberty to exercise his faith as he pleases, and even to change it”²¹⁰.

Mesmo no Brasil, fora do âmbito oficial, sempre houve liberdade para determinadas crenças. Por outro lado, como negar o substrato de “realismo” imposto pela presença de personagens históricas no conto, como Franquilim de Albuquerque – Franklin de Albuquerque, o famoso coronel do sertão baiano, que granjeou fama na revolução de 1930? Até mesmo o autor oscilou em evidenciar e ocultar determinados rastros: “esta não é uma história, mas sim um caso-acontecido, sim senhor”, explicitava *Sezão*²¹¹, antes da versão definitiva de *Sagarana*: “está aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (p. 383).

Além disso, como tentei exemplificar neste trabalho, a numerologia e outros conceitos místicos²¹² estão o tempo todo a reclamar a atenção do leitor. Para ficar nos limites temáticos estabelecidos, tentarei indicar como a transcendência na narrativa pode se ligar a outras esferas da música, em especial à ópera *Parsifal*²¹³ (1882), de Richard Wagner.

---

²⁰⁹ Op. cit., 2004, pp. 113-18.

²¹⁰ Maria Graham. *Journal of a Voyage to Brazil*, em <www.gutenberg.org>. Acesso em 15/11/2008.

²¹¹ João Guimarães Rosa. *Sezão*, 1937, p. 415, IEB-USP.

²¹² Cf. Hugo Gratius. *Traité de la Vérite de la Religion Chrétienne*, sobre catolicismo e os muitos misticismos a ele incorporados, em <www.gutenberg.org>. Acesso em 13/12/2008.

²¹³ Os fragmentos do libreto foram retirados de <www.rwagner.net/libretti/parsifal>. Acesso em 12/10/2008.

5.6.1. Parsifal e Matraga – a travessia do espírito

Um possível parentesco entre alguns aspectos emerge quando Guimarães Rosa²¹⁴ esclarece dúvidas sobre a sexualidade de Joãozinho Bem-Bem ao tradutor alemão:

Como se vê, o ponto é importante. Não se trata de não gostar de mulheres, ou falta de virilidade, como a tradução deixa supor. Ao contrário, o que o jagunço pretende é ser um Parsifal (...).

Independentemente da menção, a aspiração ao infinito e o interesse pela mitologia são marcas partilhadas por ambos²¹⁵. A paixão de Guimarães Rosa pela cultura alemã²¹⁶, desde as raízes germânicas de Cordisburgo, a referência ao Venusberg (I Ato de *Tanhäuser*, de Wagner) em “São Marcos”, o explorado conceito de *Grundmotiv* (Cap. 4.3. *Leitmotivs*) e as afinidades entre as obras quiçá valham o esforço de aproximação.

A permeabilidade de pontos comuns entre Rosa e Wagner ainda pode ser verificada em seus cadernos de estudo no IEB, o que também já foi aventado por outros pesquisadores. Tania Rebelo Costa Serra²¹⁷, interessada no diálogo entre literatura e individuação junguiana, sugeriu possíveis paralelos entre Riobaldo e Parsifal. Nildo Máximo Benedetti²¹⁸ tratou especificamente do episódio de Augusto Matraga:

---

²¹⁴ Carta de 11 de outubro de 1966 a Meyer-Clason. Acervo IEB-USP.

²¹⁵ Cf. Sonia Heinrich de Mattos. *Deuses e heróis na Edda poética e na Tetralogia de Wagner*. Tese de livre-docência, USP, FFLCH, 1959.

²¹⁶ Wagner e Rosa beberam das fontes dos *Eddas* – *The Elder Eddas* (Saemund Sigfusson), *Younger Eddas* (Snorre Sturleson). Ambos os textos disponíveis em <www.gutenberg.org>. Acesso em 23/05/2008.

²¹⁷ “A travessia de ‘Riobaldo Rosa’, no *Grande Sertão: Veredas*, como um processo de individuação” in *Aletheia*, nº 24, jul/dez 2006, pp. 69-80.

²¹⁸ Op. cit., p. 249.

(...) a verdade é que o par de personagens Parsifal e Kundry tem algumas semelhanças inquietadoras com o par Matraga e Bem-Bem, a começar pelas dificuldades de caracterização: como Matraga, Parsifal atinge o estatuto de redentor após passar duros sofrimentos e lutar contra as tentações; (...) Kundry (...) é o bem e o mal ao mesmo tempo, é ela quem submete Parsifal às tentações, como Joãozinho Bem-Bem faz com Matraga. Parsifal, como Bem-Bem, pratica a continência sexual, desconhece a sua origem, tem muitos nomes e chega casualmente ao local em que o drama se desenvolve.

The Holy Grail by Galahad (1898-99), design by Edward Burne-Jones (1833-1898). ©Christie's Images, London.

Começemos pelo fundamento do enredo. Conforme o mito do Graal²¹⁹, a lança e o cálice que tocaram Jesus nos seus últimos momentos se tornaram sagrados, objetos que remeteriam à presença da graça e da purificação, confiados a José de Arimateia.

Para a composição do seu libreto, Wagner teria se baseado²²⁰ nas versões de *Parzival e o Titurel*, de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), e no *Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, de Chrétien de Troyes (1135-1183), além de se valer das lendas germânicas e de lições do budismo²²¹, entre outras possibilidades. A sua ópera *Parsifal* se passa em torno do Castelo de Monte Salvat (“tavlas”, em turco

²¹⁹ Cf. Robert de Boron. *Le Roman de l'Estoire dou Saint Graal*. W.A. Nitze, 1927.

²²⁰ Cf. “Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser” in Peter Wapnewski. *Richard Wagner: von der Oper zum Musikdrama*. S. Kunze, München, 1978, p.47-60.

²²¹ Cf. Wolfgang Osthoff. *Richard Wagners Buddha-Projekt Die Sieger: Seine ideellen und strukturellen Spuren in Ring und Parsifal*. *Arkiv für Musikwissenschaft* 40: 3, 1983, pp. 189-211.

– tábula, mesa), onde o rei Titurel mandara construir um castelo para receber o cálice e a lança. Seu principal cavaleiro é Gurnemanz.

O rei passa a responsabilidade sagrada para o seu filho Amfortas. Klingsor, querendo servir ao Graal, chega a se mutilar, mas a sua castidade forjada não é aceita, então ele jura vingança contra Amfortas. No caminho de Monte Salvat, ele manda erigir seu castelo com um jardim mágico, permeado de flores perfumadas e donzelas irresistíveis que enfeitiçam os cavaleiros. Tentando dar um basta à situação, Amfortas incursiona pelos domínios do rival, mas, seduzido por Kundry, perde a lança para Klingsor. A missão de Parsifal é recuperá-la e repor o estado de graça.

A primeira sugestão de aproximação entre Matraga e Parsifal é que ambos fazem uma viagem evolutiva, como muitos outros heróis, enfrentando grandes obstáculos para atingir a plenitude de si mesmo. O término dessa iniciação frequentemente é a percepção do caráter ilusório e passageiro das opressões mundanas: “esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa” (p. 380), diz o padre confessor a Nhô Augusto moribundo.

Ainda generalista são as três fases que os caracterizam, uma em que a vontade é quem domina (Nhô Augusto prepotente; Parsifal inconsequente), noutra, a reabilitação (o retiro de Nhô Augusto, a percepção de Parsifal de sua missão) e a última, em que a redenção advém pelo domínio da vontade (Matraga resistindo à violência gratuita; Parsifal resistindo a Kundry).

Em termos épicos, uma espécie de ignorância e irresponsabilidade é contrastada por um chamado, seguido de uma viagem de purificação e de autodescobrimento, e finalmente o regresso para o cumprimento da missão. Esse enredo atemporal ocorre nas duas narrativas.

Conforme Wolfram, Parsifal vem do árabe “Fal-Parsi”, estúpido e inocente, carregando a ambiguidade no nome, pormenor análogo a Augusto Matraga. Como este, aquele tem vários nomes “Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr”, (Tive vários nomes, mas não me lembro de nenhum) ²²². Nesse aspecto, a semelhança seria com Joãozinho Bem-Bem, que também desconhece a sua origem (“Sei lá de onde é que eu sou?!”, p. 393), e como Parsifal, pratica a continência sexual (E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece”, p. 408).

Na ópera, o motivo musical que marca essa passagem é pleno de uma sonoridade bastante tensa. A clave mostra a tonalidade de Bb (Bb, C, D, Eb, F, G, A), mas o intenso cromatismo (D#, E F#, G# e B#) estabelece um contínuo deslocamento do que seriam os pontos de repouso, estilhaçando a tonalidade e espelhando a alma desencontrada de Parsifal:

Ainda que por modos distintos, os dois enredos se apropriam de culturas alemã, celta, cristã, árabe, budista. A cena em que Nhô Augusto é encontrado pelo preto, num certo aspecto, talvez lembre aquela em que Gurnermanz acolhe Kundry:

---

²²² Motivo musical que acompanha a frase de Parsifal “Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr” em <www.rwagner.net/libretti/parsifal>. Acesso em 02/10/2008.

Mas o preto que morava na boca do brejo, quando calculou que os outros já teriam ido embora, saiu do seu esconso, entre as taboas, e subiu aos degraus de mato do pé do barranco. (p. 376)

Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhüte, an einen Felsblock gelehnt. Frühester Morgen. Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd der Gralsritter gekleidet, tritt aus der Hütte und lausch. (III Ato, *Parsifal*)

Em frente à floresta existe uma fonte, e próximo dali, um pouco abaixo, uma simples cabana de eremita, apoiada na rocha. É bem cedo. Gurnemanz, já ancião, vive como eremita, estando vestido apenas com a túnica dos cavaleiros do Graal. Ele sai da cabana e escuta algo. (III Ato, *Parsifal*)

O que chama atenção é que ambos os acolhedores estão em uma situação de total despojamento, longe do convívio social. Matraga e Parsifal são recebidos por dois velhos que vivem em situação de extrema simplicidade, em contato profundo com a natureza. Possivelmente, é em razão disso que exibem certo grau de pureza. Eles são instrumentos importantes na evolução dos protagonistas. Naturalmente, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, a cor local é dada pela circunstância histórica do Brasil.

Outra proximidade poderia ser a passagem em que, apesar de inicialmente análogos, os finais têm direções opostas. Na ópera, um cisne é ferido – “Wer schoss den Schwan?” – (Quem matou o cisne?), pergunta Gurnemanz. Parsifal responde que foi ele. O diálogo também é acompanhado de uma orquestração incisiva, que ilumina a ação da personagem. Já Nhô Augusto age de modo diferente, pois está num outro momento. Ao reencontrar uma arma, diz ele em conversa com Joãozinho Bem-Bem:

- Pode gastar as oito. Experimenta naquele pássaro ali, na pitangueira...
- Deixa a criaçãozinha de Deus. Vou ver só se corto o galho... (p. 395)

Como Nhô Augusto já vive o seu período de recapitulação dos seus atos, ele recusa a oferta, mas a cena talvez aponte para a semelhança da falta de motivação para a violência.

Desde o primeiro instante em que o vê, Joãozinho Bem-Bem se afeiçoa a Matraga, também Gurnemanz imediatamente pressente alguma distinção em Parsifal; guardados os devidos contextos e intenções artísticas, não seria algo equivalente ao pertencimento apontado por Walnice Nogueira Galvão²²³ em Nhô Augusto?

E Flosino Capeta pasmou deveras, porque era a coisa mais custosa deste mundo seu Joãozinho Bem-Bem se agradar de alguém ao primeiro olhar. (p. 390)

Doch adelig scheint du selbst und hochgeboren (Você parece nobre e bem-nascido).

Sugerida por Benedito Nunes²²⁴, a ideia de fusão entre personagem, travessia e tempo parece literal em *Parsifal*: “Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit”, (Veja meu filho, aqui espaço e tempo são a mesma coisa), diz Gurnemanz ao protagonista.

De certo modo, alguns dos vícios cardinais budistas que ambos os heróis devem superar em suas travessias espirituais se assemelham, bem como a aceitação da virtude oposta: a volúpia abandonada em prol da castidade (Nhô Augusto desrespeitador até de mulheres casadas; Parsifal seduzido por Kundry), a indolência (Parsifal fere o pássaro desnecessariamente; Nhô Augusto agredindo o capiau da Sariema) pela generosidade (Parsifal se compadece do suplício de Amfortas; Nhô Augusto enfrenta Bem-Bem para salvar uma família), a ira pela brandura (Nhô Augusto incontível, com o diabo no corpo; depois ameno, lavrando e cuidando).

---

²²³ Op. cit., 1978.

²²⁴ Op. cit., 1969.

Não é a volúpia precisamente a mácula na qual flagramos Nhô Augusto, com a prostituta Sariema entre o leilão e a igreja? A sua indolência parece um temperamento de nascença (“Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio”, p. 369), pelo qual ele sofre bastante e só com muita dificuldade supera. Pancrácio nomeia tanto “São Pancrácio”, mártir católico nos anos 300 D.C. como um tipo de luta violenta. Talvez esteja aí mais um elo com Parsifal, que tem um pai guerreiro; a mãe tenta em vão desviá-lo do caminho das armas; a avó de Matraga o queria religioso.

A função de Joãozinho Bem-Bem de personificar o alterego de Matraga, e de, pela mesma razão, ser a sua principal fonte de tentação (“se o senhor quisesse vir comigo”, “e seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações” (p. 407), quiça corresponda ao papel de Kundry. Ela serve tanto ao Graal quanto a Klingsor, quando é por ele enfeitiçada. Não obstante ser o meio pelo qual Parsifal se cura de si mesmo (tolo inocente), ela é curada por obra dele, possivelmente como no combate derradeiro em que Joãozinho Bem-Bem é “salvo” de cometer atrocidades graças à bravura de Matraga.

Comparativamente à negativa de Nhô Augusto ao chamado das armas por Joãozinho Bem-Bem, o que confirma sua superação, Parsifal só se reinventa na pele do salvador quando resiste às tentações do beijo “incestuoso” de Kundry.

É às voltas com essa revelação que ele se comove profundamente com o sofrimento de Amfortas, que padecia de um ferimento horrível após o incidente com a lança sagrada. Então ele vislumbra o universo de dores e misérias infindas que é a vida. Frente ao qual só a compaixão renderia frutos.

Compaixão e renúncia²²⁵ eram as armas pra sublevar a imensa dor causada pela vontade impetuosa e a cegueira, sua acompanhante. A violência excessiva, responsável pelo declínio de Matraga, é a arma que promove a sua “hora e vez”, quando administrada pela compaixão.

Nessas versões do Graal há uma questão decisiva²²⁶, tida como enigmática do seu motivo central que se reitera constantemente. Em Chrétien de Troyes, o herói pergunta “Quem serve o Graal?”²²⁷, em Wolfram von Eschenbach²²⁸, “Senhor, por que sofres tanto?” (dirigida a Amfortas), e em Wagner, “Quem é o Graal?”. Em “A hora e vez de Augusto Matraga” uma das questões centrais que transpassa obsessividade é a sua “hora e vez”. Naturalmente, cada uma delas tem foco, tempo e universo específicos. Chrétien se utiliza de culturas gaulesas; Wolfram acentua a origem cristã do Graal; Wagner está preocupado com a arte e as possibilidades oferecidas pelo mito.

De fato, há profundas diferenças mesmo entre as versões de Chrétien, Wolfram e Wagner. No primeiro, Perceval é aquele que “perce le mystère du val”, ou seja, uma história centrada na comunicação entre o mundo terreno (a corte do Rei Artur) e o sobrenatural. Em Wolfram, Kundry, personagem anônima em Chrétien, é mais complexa do que a antecessora – uma simples mensageira do Graal. Em Chrétien, o Graal é um vaso ornado com pedrarias sobre o qual repousa a hóstia, único alimento de uma personagem invisível, tornada explícita e nomeada por Wolfram – Titurel. Em Wagner, Kundry é ambígua, transitando entre os reinos de

---

²²⁵ Cf. Ulrike Kienzle. *Das Weltüberwindungswerk: Wagners Parsifal: ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*. Laaber-Verlag, 1992.

²²⁶ Cf. Emma Jung & Marie-Louise von Franz. *The Grail Legend*. Trad. Andrea Dykes. Princeton University Press, 1998.

²²⁷ Chrétien de Troyes. *Le conte du Graal ou le Roman de Perceval*. Paris, Librairie Générale Française, 1994.

²²⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Trad. A.T. Hatto, Penguin Books, Harmondsworth, 1980.

Klingsor (magia, orgia) e do Graal (mistério, silêncio, castidade). Na sua ópera, o drama do Graal não é compreendido por Parsifal até que ele o reviva de forma dramatizada através da ruptura entre sensibilidade e inteligência²²⁹. Se Wolfram reposiciona as suas origens cristãs, Wagner vai além, admitindo várias outras fontes religiosas e místicas, visto que o seu interesse era, sobretudo, a arte.

Ciente de que tanto Wagner como Guimarães Rosa se valeram de arquétipos e lendas comuns, a visada comparativa buscou apenas investigar prováveis *approaches* comuns nessa travessia transcendental operada pela magia artística. Com efeito, a sugestão parece possível na síntese operística exposta em *Oper und Drama* (1852):

²²⁹ Cf. Lévi-Strauss, “De Chrétien de Troyes à Richard Wagner” in *Parsifal, Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, 1975. Reproduzido in *Le Regard Éloignée*, Paris, Plon, 1983, pp 301-318.

A imagem parece similar à descrição do triângulo e da circunferência – marcas da predestinação de Matraga. A figura foi elaborada pelo próprio Wagner²³⁰. Os detalhes dos conceitos são curiosos: no topo da ilustração se lê Linguagem Oral, Literatura e História, que têm como base o Conhecimento. Este, pelo lado esquerdo, através da Imaginação, se liga ao Sentimento, cujo fundamento está na Melodia da Língua, no Lirismo e no Mito; do Sentimento ascendem a Epopéia e a Tragédia Grega, que conectam o Sentimento ao Conhecimento; pela direita, do Conhecimento, também por meio da Imaginação, descendem o Romance (gênero literário), o Teatro e a Ópera, cujo alicerce é a Razão, que se apóia no Discurso Tonal, no Drama e no Mito Dramatizado. Todo esse universo tem o Homem como mentor.

Excetuando-se as preocupações com o teatro, a ópera e algumas especificidades tonais, a síntese que Wagner elabora do seu projeto de arte total, no qual *Parsifal* tem um papel relevante, praticamente todas as demais considerações não só estão presentes na obra de Guimarães Rosa como provavelmente constituem muitos dos pontos cardeais do seu labor estético, e que inclusive já foram pauta de extensa atividade crítica: a oralidade e melodia da língua, as relações entre literatura e história, a fantasia e o sentimento, o lirismo, a mitologia, a cultura greco-romana (dentre outras) e as epopeias.

Nesse sentido, é interessante a assertiva de Wagner²³¹ (*Religion und Kunst*, 1880) sobre o papel da arte e da religião, vistas a partir do conturbado contexto do século XIX, o qual provavelmente também delineia pontos de contato com a visão de

---

²³⁰ O diagrama, inserido na carta enviada a Theodor Uhlig, em dezembro de 1850, não constou das edições da obra até a sua morte em 1883. In Richard Wagner. *Oper und Drama*. (Richard Wagner's Prose Works) vol. 2, Trad. William Ashton Ellis. London, The Wagner Library, 1893, p.2. Disponível em <<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose>>. Acesso em 05/12/2008.

²³¹ *Religion und Kunst* (Richard Wagner's Prose Works) vol. 6, Trad. William Ashton Ellis. London, The Wagner Library, 1897, p. 213. Disponível em <<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose>>. Acesso em 05/12/2008.

Guimarães Rosa sobre a referida temática religiosa em “A hora e vez de Augusto Matraga”:

One might say that where Religion becomes artificial, it is reserved for Art to save the spirit of religion by recognising the figurative value of the mythic symbols which the former would have us believe in their literal sense, and revealing their deep and hidden truth through an ideal presentation. Whilst the priest stakes everything on the religious allegories being accepted as matters of fact, the artist has no concern at all with such a thing, since he freely and openly gives out his work as his own invention.

Por isso o aproveitamento da magia e da alquimia indicada por Adélia Bezerra de Menezes²³². Ao mesmo tempo que *Parsifal* e “A hora e vez de Augusto Matraga” se utilizam de extratos do cânone cristão, há a incorporação seletiva de elementos de misticismos antigos. Contrapondo-se ao *ethos* religioso do cristianismo da ascese por fases, da transladação de uma esfera natural a uma sobrenatural, a função da magia é promover a fusão e a indistinção de ambas, como ocorre nas duas estéticas.

Daí a ambiguidade de Kundry, de ser simultaneamente o bem e o mal, como Joãozinho Bem-Bem, que acreditando praticar a justiça (“Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!”, p. 392), opera terríveis desfechos. Além dessas aproximações mais ligadas ao enredo, resta considerar mais alguns aspectos musicais.

Wagner elabora melodias transfiguradas por cromatismos que buscam transpor o universo tonal. A expansão da ambientação sonora pelo dilatamento do diatonismo e o idealismo que converge para dentro da realidade das personagens empreendem a sua busca pela obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*. As descontinuidades sonoras demarcam os limites das passagens no episódio, as cenas

---

²³² Op. cit.

mais importantes se elevam pela gradação numa articulação dos eventos que assinalam as mudanças significativas.

Em consequência, é um motivo musical que nos desvela que, assim como Parsifal é o responsável pela morte de sua mãe (ela morre desconsolada após a sua partida), Amfortas o é pela de seu pai (a perda do graal para Klingsor). Constantemente, os momentos decisivos do enredo são infleccionados por correspondências musicais: “The symbolic substitutions in the spiritual drama interact with transformational substitutions in the tonal realm”²³³.

A linguagem própria do drama interage e se transforma constantemente pela alteração dramática da música e de seus *Grundmotive*. Daí as frequentes modulações que impõem a conversão do modo menor em maior, e vice-versa, a ponto de não se perceber mais a distinção. São conhecidas as passagens harmônicas wagnerianas que primam pela ambiguidade sonora, como as polaridades das progressões hexatônicas²³⁴, que destituem o centro tonal do senso de gravitação, uma das quais é a célebre cena em que a alma de Kundry abandona o seu corpo²³⁵:

²³³ David Lewin. “Amfortas’s Prayer to Tituriel and the Role of D in Parsifal” (The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B) in *Studies in Music with Text*. Oxford Univ. Press, 2006, p. 183.

²³⁴ Escalas hexatônicas têm seis notas na oitava; exemplo, a de tons inteiros: C, D, E F#, G#, A#.

²³⁵ Adaptado de Candace Brower. “Paradoxes of Pitch Space” in *Musical Analysis*. Vol. 27, nº 1, March, Wiley-Blackwell, Oxford/USA 2008, p. 58.

Esse intercâmbio permanente entre texto e música não ocorre de modo também significativo na história de Matraga? Assim como as modulações musicais se integram indissociavelmente ao libreto de *Parsifal*, igualmente as cantigas e outras alusões sonoras se incorporam aos acontecimentos nevrálgicos de “A hora e vez de Augusto Matraga”: a cantiga antiga “Eu sou pobre/E sou sou rica”; a recorrência motivoca do “ao” expressando a prepotência e a violência na vida de Nhô Augusto; a cantiga “bem entoada” que liga a compra da Sariema por Nhô Augusto a “Mariquinha é como a chuva:/boa é, p’ra quem quer bem!”; e o canto mal-entoadado do capiau “Sou como a ema,/Que tem penas e não voa...”. Esses tópicos serão aprofundados a seguir.

A travessia de Matraga, ao ser redimensionada²³⁶ por outros arcos de significação, cava fundo a sua almejada transcendência rumo à saga (germânica) & rana (tupi).

5.7. Cancioneiro Sinfônico

Transposto o percurso da magia discursiva que caracteriza a estética de Guimarães Rosa, resta ainda o exame das formas populares musicais no último episódio de *Sagarana*. A epígrafe que emoldura a saga já foi abordada, mas talvez seja oportuno um aprofundamento na cantiga que espelha o duplo decurso do protagonista.

O colóquio desses versos com as cantigas folclóricas originárias pontificam detalhes importantes para a dimensão da epígrafe no conto: “Eu sou pobre, pobre,

---

²³⁶ Cf. Herbert Lindenberger. “The Opera Mundi of Dom Casmurro” in *Opera – the extravagant art*. Ithaca, Cornell University Press, 1984, no qual o diálogo com Otelo é visto como um fenômeno que redefine o habitat de *Dom Casmurro*.

pobre,/vou-me embora, vou-me embora//Eu sou rica, rica, rica,/vou-me embora,
daqui!...”:

Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marré, marré, marré.
Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marré deci.

Eu sou rica, rica, rica,
De marré, marré, marré.
Eu sou rica, rica, rica,
De marré deci.

Eu queria uma de vossas filhas,
De marré, marré, marré.
Eu queria uma de vossas filhas,
De marré deci.

Escolhei a qual quiser,
De marré, marré, marré.
Escolhei a qual quiser,
De marré deci.
(...)

Trata-se de uma toada singela bem construída em cima dos seis primeiros graus da escala maior, com desenhos melódicos que favorecem a repetição e a rápida assimilação. A tenuidade musical é contrastada pelo conteúdo bastante sério que revela o paralelismo das extremidades características do Brasil – pobreza e riqueza extremas. Brincadeira irônica, em cuja estética talvez se possa entrever a configuração de um universo ficcional que não se submete à positividade do mundo, nem busca explicações, utilizando-se da ironia como força criadora. No contexto metafísico de Augusto Matraga, parece ser esse um dos vínculos apontados pela cantiga. De fato, aparentemente o protagonista “brinca” com os extremos, como a melodia da cantiga em relação aos seus enunciados, pouco interessado nas consequências.

A expressão “de marre deci” é provavelmente²³⁷ originária do francês “Je m’en vais d’ici”, e pode ser traduzida como “vou-me embora daqui”. Aliás, uma variante da quadra assim se apresenta:

Eu sou pobre, pobre, pobre,
Vou-me embora, vou-em-bora
Eu sou rico, rico, rico,
Vou-me embora daqui.

O verso “vou-me embora, vou-em-bora” também aparece numa cantiga cuja versão é ainda mais antiga²³⁸:

Vou-m’em-bora, vou-m’em-bora,
Segunda-feira que vem,
Quem não me conhece chora,
Que dirá quem me quer bem.

Vamos dar a despedida
Como deu o sabiá:
Foi voando, foi dizendo:
Adeus meu povo, adeus Sinhá!

Nesta última quadra, podemos estabelecer uma correlação com a cena da despedida de Matraga, quando ele parte, em busca do seu triunfo:

– Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!

A cantiga seguinte evoca a gratuidade de um elemento da natureza e o seu caráter ocasional e imprevisível:

Mariquinha é como a chuva
boa é, p’ra quem quer bem!
Ela vem sempre de graça,
Só não sei quando ela vem... (p. 365)

---

²³⁷ Cf. Lourenço Chacon Jurado Filho. *Cantigas de Roda*. Campinas, Unicamp, 1986, p. 110.

²³⁸ Cf. Alexina de Magalhães Pinto. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Belo Horizonte, Francisco Alves, 1911, pp. 19,40-1.

Não sem razão, ela é orquestrada por “uma voz bem entoada cantou de lá” (p. 365), vindo do povo, durante a ovação para que Nhô Augusto leve a Sariema. É um lance peculiar repleto de *insights*, e de gestação de futuros infortúnios para o protagonista. O “ir” e “vir” a bel prazer poderia estar ligado ao destino de Nhô Augusto, que em breve incursionará na terra da amargura. A execução dita bem feita, “bem entoada”, anotaria certa ironia nos heptassílabos.

É que, paradoxalmente, “a boa entonação” dos versos não espelha a sua organização rítmica, talvez um presságio irônico da condição de Matraga. No primeiro, a acentuação típica na terceira sílaba obriga a que se pronuncie como átono o “é”, juntando-o com a sílaba anterior, o que faz a cesura da quinta sílaba recair em “como”. Da mesma forma, no segundo verso, a obrigatoriedade da tônica na sétima sílaba exige que “quer”, naturalmente tônico, seja tratado como átono, até porque a cesura na quinta sílaba “quem” não pode se posicionar ao lado de outra tônica. O terceiro verso também apresenta uma rítmica ambígua e escorregadia. Sendo impronunciáveis duas tônicas consecutivas, a acentuação se dá em “vem”, por conseguinte, a cesura na quinta tem que se deslocar da tonicidade regularmente paroxítona para oxítona em “sempre”.

O último é ainda mais assimétrico, os três tônicos “só”, “não” e “sei” não são viáveis, por isso os dois primeiros devem se tornar átonos, o que novamente causa deslocamento da pronúncia paroxítona para oxítona em “quando” que, com a elisão com “ela”, compõe a cesura na quinta sílaba. Como se vê, de bem arranjado mesmo, a intercalação de verso grave (1º e 3º) e de verso agudo (2º e 4º) e a rima repetida em “bem” e “vem”. Esse “desaranjo formal” talvez se sintonize com um dos sentidos da

cantiga no texto – inocular as sementes da provação que adiante passará Nhô Augusto.

Consumada a posse de Sariema por Nhô Augusto, o povo vai se dispersando – “Passaram entre alas e aclamações dos outros, que, aí, como não havia mais mulheres, nem brigas, pegaram a debandar ou a cantar” (p. 366):

Ei, compadre, chegadinho, chegou...
Ei, compadre, chega mais um bocadinho!... (p. 367)

Essa cantiga se mostra como a *grand finale* de uma ária. Nhô Augusto chega, acaba com a alegria do capiau apaixonado pela Sariema, põe autoridade na bagunça ordenada do leilão, mostra o seu poder de fogo, encerra o “causo”. O que o povoado está pondo em música é a imagem do sentimento interno que o impulsiona: “Nhô Augusto apertava o braço da Sariema, como quem não tivesse tido prazo para utilizar no capiau todos os seus ímpetos” (p. 367).

As sucessivas pausas na pontuação sugerem a aproximação cautelosa. Sorrateiramente, a reiteração do verbo “chegar” até se transforma em substantivo/adjetivo: “chegadinho”.

Contudo, pela lei da ação e reação, pela ordenação cíclica das peripécias do mundo, o próximo canto vem justamente iluminar a curva inesperada nos domínios do sujeito que imaginava “tudo posso”:

Sou como a ema,
Que tem penas e não voa... (p. 375)

Formalmente, a concisão dos versos concentra o “canto envenenado” do capiau, já insinuado através de “O capiauzinho da testa peluda cantou, mal-entoad” (p. 375). Ao contrário da melodia popular, a do capiau vem aguçada por uma entonação “má”. Estamos presenciando o sabor da sua vingança e o início da *via crucis* de Nhô Augusto, uma vez que o motivo da vingança, Sariema, vem indicado em “ema”, “*tem*” e “*penas*”:

Olha a ema! Olha a ema!
Peneiro é!
Lá do meu sertão!

Mas Nhô Augusto não cede facilmente. Depois de ser espancado, ele é encontrado pelo casal que o ampara. Os próximos acordes vêm lhe trazer a real percepção do seu martírio – “Mas, de tardinha, chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos, ouvidos através das fendas da parede, e os ruflos das galinhas, (...), e a negra (...) a cantar”:

As árvores do Mato Bento
deitam no chão pr’a dormir... (p. 378)

Ritmicamente, o primeiro tem uma distribuição tônica incomum (2,6,8) ocasionada pela prosódia proparoxitona em “árvores”, o que acarreta três sílabas átonas até a tônica em “mato” e, portanto, uma acentuação secundária no mesmo vocábulo. Pode-se conjecturar que a proximidade entre os antagonismos “Mato(ar)” e “Bento” suscite a instabilidade. Contrariamente, o segundo verso tem a cesura tradicional na quarta sílaba (1,4,7):

Os versos e as reticências no final também aludem ao fenômeno da periodicidade. “Mato” e “Bento”, iniciando em letra maiúscula, podem sugerir a proximidade entre os domínios da vida e da morte. Há pouco, Nhô Augusto circundava os limites entre um estado e outro: “como se o seu pobre corpo tivesse ficado imenso”, contudo, “ele disse a si que era melhor viver” (p. 377).

O prelúdio do canto da preta, dado pela sonoridade de animais como porcos e galinha, pode preconizar o estágio espiritual do herói, e de que é necessário “deitar” para bem se levantar, como as árvores; assim como “dormir” (morrer) para acordar (viver). Reforçam essa percepção as pausas do canto da preta (“quando a preta parava”), secundadas pelas “cantigas miúdas dos bichinhos mateiros (ou matreiros?) e os sons dos primeiros sapos” (p. 378).

Passado o tempo de regeneração da carne, chega o teste para o espírito, a fim de que o herói exhiba as suas novas armas adquiridas. Então, as “trombetas” anunciam a nova etapa de provas:

O terreiro lá de casa
não se varre com vassoura:
varre com ponta de sabre,
bala de metralhadora... (p. 396)

Essa “cantiga brava” dá o tom do episódio – o bando de Joãozinho Bem-Bem está se despedindo da boa receptividade que gozaram. Convidam Nhô Augusto para ir junto, mas ele recusa: “Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem”

No primeiro verso já se acentua a proeminência do fonema aberto /a/, que segue como tônica em “lá”, “casa”, “varre”, “ponta” (pelo cesura na quinta sílaba), “sabre”, “bala” e “metralhadora”. A persistência do significante reforça o sentido mórfico. O centro desse campo semântico parece ser a violência. “Varre”, o único verbo da quadra, significativamente, é um anagrama de “errar”. Segundo a ótica textual do narrador, os jagunços não pontificavam sucessivas ações errôneas? Não é o “erro” da vingança que promove a batalha entre Matraga e o bando de Joãozinho Bem-Bem? É como se os muitos “erros” pudessem ser entrevistados no verso da cantiga, mas apenas para as percepções capazes de ler “em contrário”.

ba - la de me - tra - lha - do - ra

²³⁹ Luís Câmara Cascudo. Op. cit., 2001, p. 485.

Eu não respeito poliça
Soldado nunca foi gente
Espero morrer velho
Dando carreira em tenente

Depois que os valentões partiram, veio “uma invernada brava” (p. 398), mas Nhô Augusto já tinha se refeito, vencera a tentação da oferta de Joãozinho Bem-Bem de mandar recados de violência pelos quatro cantos e também resistira bravamente ao convite para integrar o seu bando e seguir pelo mundo de Deus. Recuperado, ele próprio entoa suas melodias, sentindo novamente as ditas forças masculinas:

Eu quero ver a moreninha tabaroa,
arregaçada, enchendo o pote na lagoa...

Lagoa que remete a sapo, sapo que retoma os sons das “cantigas miúdas” ouvidas por ele logo que é salvo pelo casal de pretos. Sapo que igualmente aponta para aspectos da sujeira espiritual da sua personalidade anterior. E logo depois, ele emenda:

Como corisca, como ronca a trovada,
no meu sertão, na minha terra abençoada... (p. 400)

O sertão é abençoado pelos seus tremores (trovadas). Depois, retoma-se o som das “gárrulas maitacas”, “o bando grazinava alto, risonho” (p. 399) e há pouco tinha passado no céu. A viagem dos pássaros é um sinal da sua própria, estrada que se abrirá em breve. Mas para isso, é imperativo resistir à tentação:

Quero ir namorar com as pequenas,
com as morenas do Norte de Minas... (p. 400)

Resistência que vem em alto estilo, o primeiro verso é um autêntico decassílabo heróico, ritmo das epopeias, com cesura masculina na sexta sílaba (1,3,6,10). O segundo é também um decassílabo, mas de um ritmo mais antigo – o verso provençal, com cesura na quarta sílaba (1,4,7,10).

De fato, “ali mesmo, no sertão do Norte, Nhô Augusto estava” (p. 400), então por que não ia atrás das gurias dali? Porque o seu destino era outro.

A cantiga seguinte é de fato o preâmbulo da despedida do protagonista. Sabedor de si e da sua sina, como que pela graça, resolve que vai embora intempestivamente, como a primeira cantiga e a chuva aludiam – “não possuía idéia alguma do que ia fazer. Mas, dali a pouco (...)” (p. 400-1). Então, para dizer adeus, ele canta:

A roupa lá de casa
não se lava com sabão:
lava com ponta de sabre
e com bala de canhão... (p. 401)

Trata-se de uma variação dos versos de partida do bando de Joãozinho Bem-Bem, com as duas cantigas estabelecendo elos entre si, atentando-se para o fato de que o “bando de maitacas”, já referido, traz analogias com o “bando” humano, perfazendo uma ponte entre as duas cantorias. Mas a modificação vem com o sentido balístico aumentado “ão”, a “metralhadora” é substituída pelo “canhão”. O verbo “varrer” dá lugar a “lavar”, “terreiro” à “roupa”. Permanece a “ponta de sabre”, signo do último lance da batalha que se avizinha, pois até “as estradas cantavam” (p. 401).

E Nhô Augusto toma o seu rumo, como fizeram Joãozinho Bem-Bem e seu bando, e as maitacas. Seu caminho ficou solene, um mosaico de sons – “de uma boiada de duas mil cabeças” e de “pinturas do poente (...) num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens *pegam fogo*” (p. 402), grifos meus.

Surge então a penúltima cantiga, a mais enigmática, “melopéia declamada” (p. 402) por um cego que encontra pelo caminho:

Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr pr'a cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lua tomar tabaco!... (p. 403)

Primeiro, os versos não são propriamente cantados, mas declamados, o que dá o tom da gravidade do seu conteúdo. Paradoxalmente, o cego viu três coisas, restando quatro que gostaria de ver. O verbo surge três vezes “eu já vi”, “falta ver” e “acender *vela*”, grifo meu. Essas irrealidades tornadas palpáveis pela mente ágil do cego mostram como é tênue a linha que separa o possível do impossível, e seus correspondentes; a vida da morte, a virtude do vício e outros correlatos.

Os dez versos estão cindidos por dois grupos de cinco, conforme o ponto final e as maiúsculas em “Eu” e “Só” indicam. Oito versos são redondilhas maiores com uma riqueza notável de acentos (3,5,7), (2,5,7), (2,4,7) e (1,3,7). Restam um octossílabo (2,4,8) e um eneassílabo (2,4,6,9). Todo esse esplendor rítmico e imagético dá suporte ao condensamento de importantes acontecimentos em *Sagarana*.

Estão cifrados a “escola” sutilmente referida em “O burrinho pedrês”; as “asas de uma ema” endereçando-se à imagem da Sariema e do pecado de Nhô Augusto; o “jogo jogado”, do mesmo episódio do burrinho; o “rio” que corre pra cima, sinalizando o “rio-abaixo” de “Sarapalha”, assim como o “tremar com frio” dos primos. Vindo da boca de um cego que cruza o caminho de Nhô Augusto – guiado por um “bode amarelo e preto” (p. 402), que rumo para o norte, enquanto ele rompe para o sul –, a sùmula “harmônica” dos motivos repõe no cenário as razões que ensejam o drama de Matraga e a saga do sertão, *Sagarana*. Apresentados os temas, retrabalhados, trasladados pelas infinitesimais peculiaridades das consciências das personagens, do narrador e do escritor, é chegada a hora de resolver a enorme tensão suscitada.

Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem duelam verdadeiramente, redimindo o falso duelo do texto homônimo. A luta é entre iguais, e o resultado é a morte de ambos. Morto o “parente” do herói, ouve-se um anônimo canto derradeiro:

Não me mata, não me mata
seu Joãozinho Bem-Bem!
Você não presta mais pra nada,
seu Joãozinho Bem-Bem!... (p. 412)

A quadra de redondilhas maiores reproduz o que acabara de acontecer duplamente “bem-bem”, tiros e mais tiros e sua consequência “mata”, “mata”, metáfora das duas mortes, de Joãozinho Bem-Bem e de Matraga, já em vias de.

Sua função é dar ocasião para Nhô Augusto esclarecer de vez o parentesco espiritual com o adversário e reclamar que o tratamento devido a ele deve ser o mesmo para o outro. Como sujeito e objeto, antecedente e consequente, dissonâncias

e consonâncias tonais, finalmente, depois de sua “Durchführung”²⁴⁰ (travessia), Augusto Matraga encontra o seu repouso, a sua “hora e vez”, em sintonia com “a hora e vez” de Joãozinho Bem-Bem. A sinfonia se completa.

5.8. Coda

Como procurei mostrar, as cantigas não são apenas epígrafes que prescrevem direcionalidades temáticas ou ideológicas. Elas são parte integrante das narrativas, antecedendo e remodelando o desenrolar da ação. Em “A hora e vez de Augusto Matraga” são muitas as evidências de que elas têm funções estruturantes, operando simultaneamente à margem e paradoxalmente no centro do enredo.

O conto se desenvolve como se os seus “cantos cifrados” enredassem o microcosmo das formulações que ensejam a sua cosmologia. As cantigas – suas formas, melodias e história – são a trilha sonora popular das discrepâncias espirituais de Matraga, a tênue vivificação das anônimas almas sertanejas que povoam as sofisticadas estruturas imaginadas por Guimarães Rosa. Muito da magia dessa fabulação sobrevém de uma monumental organização de suas minudências a partir de critérios correlatos à concepção musical.

Na música ocidental, é na sinfonia que as potencialidades épicas são levadas ao extremo da concretude sonora. A vastidão de processos a ser considerada e o controle de uma série de elementos díspares têm nela o limite do sistema tonal. O “sinfonismo”, conceito elaborado pela crítica analítica russa, a partir de pressupostos

---

²⁴⁰ Cf. Ernst Bücken. *Worterbuch der Musik*. Leipzig, 1940, p. 108: “Thematische Arbeit”, o trabalho temático.

da música clássica e romântica, procura dar conta das informações centrais do organismo musical. Segundo Staianova²⁴¹:

A noção de sinfonismo compreende a co-presença e a interação de muitos princípios organizadores visando à elaboração de uma obra enquanto uma rede fechada de relações e totalidade coerente. Estes princípios, muitas vezes já presentes no interior de formas clássicas simples e complexas, são largamente desenvolvidos nas variações e, sobretudo, nas sonatas, no ciclo da sonata e da sinfonia e nas formas livres da época clássica e romântica.

A essência do “sinfonismo” estaria nas funções formais individualizadas, nos contrastes formais, temáticos e tonais, nas interações de opostos e na coerência temática, tonal e estrutural. As sugestões de analogia desses componentes ao fenômeno literário foi o que procurei fazer, através das leituras de “O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “Corpo fechado” e em “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Nesta última, talvez seja crível concebê-la segundo as características sugeridas pela crítica russa para a exposição (estabilidade tonal, formal e temática), desenvolvimento (instabilidade e fragmentação da temática, forma e tonalidade), transição (ponte para o retorno) e terminação (retorno e afirmação da temática, estrutura e tonalidade). Essas instâncias corresponderiam aos movimentos de queda, penitência e ascensão de Augusto Matraga.

A edificação de *Sagarana* parece ser extremamente permeável à analogia com a sinfonia, principalmente pelos numerosos flagrantes de antecipação examinados no curso deste trabalho, pelas preparações, transformações, pelas inúmeras variações, desenvolvimentos e retornos de temas, personagens, situações, causos, topografias, adágios, parlendas e cantigas.

---

²⁴¹ Ivanka Stoianova. *Manuel d'analyse musicale – variations, sonate, formes cycliques*. Trad. Rogério Costa. Paris, Minerve, 2000.

Do ponto de vista estético em geral, o apelo à tradição cultural, a busca pela compreensão do entendimento histórico dos costumes e das ordenações sociais talvez sublinhem o quão longe o autor penetrou nas camadas fundas da alma brasileira:

Sagarana era para mostrar Minas às pessoas (...): mostrar as Minas e mostrar também como eu via o mundo²⁴².

Por fim, parece crível que a arquitetura de *Sagarana*, ao procurar dar conta do humano, das suas vicissitudes e imaginação, certamente ultrapassa qualquer tentativa de aprisionamento teórico, até porque as inúmeras especificidades que a obra suscita instauram sutilezas estéticas que permeiam o que tradicionalmente se convencionou circunscrever domínio da música, da pintura e da poesia. Como espelhos da cultura e da fabulação do seu autor, o caminho da arte não conhece limites, a não ser aqueles que resultam das próprias tensões e escolhas internas.

Também por isso as trilhas e rotas sertanejas de João Guimarães Rosa se põem na estrada inconclusa da linguagem poética, não raro, tornando indistinto o que imaginávamos objetivo e aclarando o que já tínhamos esquecido, pois que os subterrâneos da alma humana a tudo tangenciam, e de modo especial quando o faz com a força da música. Porque, de fato, “*Sagarana* se caracteriza pela paixão de contar”²⁴³, não seria cantar?!

---

²⁴² Entrevista dada por Guimarães Rosa a Fernando Camacho, RJ, Abr1966, in Ana Luiza Martins Costa. *Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles, nº 20, 21, Dez2006.

²⁴³ Antonio Candido. O Jornal, Rio de Janeiro, 21/07/1946 (IEB).

Conclusão

“De la musique avant toute chose”

Parece haver um consenso de que grandes obras comumente apresentam uma sobreposição de valores fundamentais de sua época, entremeados por planos simbólicos, sociológicos e psicológicos – espécie de panorama psicossocial. E pela mesma razão, por capturarem tão intrinsecamente a essência humana num dado momento histórico, é que se constituem em órbitas imaginativas ao redor das quais gravitam os sentimentos de leitores de muitas gerações. O estatuto de sua organicidade indelevelmente se tece na encruzilhada das forças que as originam, e a crítica que se lhes queira perseguir deve incluir uma aguda percepção dos fatos e atores que as compuseram.

Meu percurso por *Sagarana* traz como peculiaridade a discussão sobre as especificidades das *musicalizações* inferidas pela audição de sua tessitura. Dois aspectos nucleares constituíram o bojo da abordagem – os efeitos musicais das cantigas, parlendas, adágios, ditos populares e sua apropriação literária por Guimarães Rosa; e o estudo dos possíveis rastros de técnicas e construções que vislumbrei como empréstimos notadamente da música erudita. De início, a alusão conforma-se à expansão da base do próprio sentido etimológico de *Sagarana*, (saga) erudito e (rana) popular; o externo e o local; o desconhecido e o conhecido, o que é, o que parece ser...

Esse mecanismo geral de desenvolvimento pareceu-me semelhante ao perpetrado nas composições musicais, nas quais uma pequena célula ou motivo, por meio de variadas técnicas, pode fazer emergir uma arquitetura inteira. Inicialmente,

ocorreu-me, sobretudo, o modelo sinfônico. Essa suspeita foi reforçada, dentre outros, pelo conhecimento de obras e anotações encontradas no espólio do autor.

O tratamento dado ao conjunto das cantigas e suas formulações correlatas mostrou que há uma imiscuidade de acepções. Embora revelem dados circunscritos a determinadas personagens e sentimentos populares, a análise demonstrou que a edificação operada nessas construções denota requintes estéticos de composição e efeitos literários altamente elaborados. Contudo, a problemática é inesgotável, e muito mais poderia ser dito a respeito do papel das cantigas em *Sagarana* e de suas conexões de sentido com os episódios e personagens. Por exemplo, correlacionando-as às fontes originais colhidas pelo autor, ou ainda quanto aos entrelaçamentos a formas eruditas das composições que eram favoritas a Guimarães Rosa à época da concepção das narrativas.

Por outro lado, as cantigas populares também utilizam alguns dos processos de composição da música erudita, tais como variação e repetição, só que numa outra escala de dimensão e de complexidades. Daí o desafio de compreender a integração musical de estruturas frequentemente tidas como facetas de universos díspares, mas que comungam similitudes funcionais.

Não obstante, o dado paradoxal da escritura rosiana parece ser um ponto de concordância para boa parte de seus críticos, mas não há um modelo teórico da Comparada para a abordagem concomitante das inflexões *intracelulares* entre literatura e música. Naturalmente, não foi o intuito precípua desta tese propor um método comparativo de estudo para essa questão, mas sugerir um arcabouço de reflexões válidas para estudar *Sagarana*.

Do motivo inicial gerado pelo título, investiguei a hipótese de que o fenômeno poderia ser ampliado, com proveito, para a leitura dos seus textos. Desse procedimento, em parte, resultaram as abordagens do *leitmotiv*, do tema e do motivo, na acepção musical. Para mim, as histórias se enredam numa profusão milimétrica de sentimentos e episódios inclusos, modificados, retificados, refratados, plenos de costumes, refrãos, cantigas e adágios.

A analogia com a arquitetura musical sublinharia um processo comum de composição: as inúmeras variações a partir de uma determinada base comum de peculiaridades reconhecíveis. À semelhança de centros tonais e padrões rítmicos, é possível acompanhar as modulações típicas do jagunço – valentia, códigos de honra, fragilidades vitais, tenuidade do tecido social que o produz e o alimenta. Igualmente, o valentão, o contador de lorotas, o traíçoeiro, o corajoso, o boiadeiro, o namorador, o cantador, os mestres das ervas, plantas e dos relevos montanhosos do sertão, os doutores de inigualável habilidade no manejo das armas de fogo, das armas brancas e de outras possíveis tonalidades de cores.

Do mesmo modo, as figurações do patriarca, grande proprietário de terras, soberano, ora autoritário e prepotente, ora protetor e instituidor da única ordem existente nas redondezas; analogamente, o sitiante, pequeno proprietário, o roceiro, o despossuído e suas várias notações sociais e psíquicas; também a intensa crença religiosa – a efetividade do catolicismo e a persistente prática do sincretismo; o trabalho árduo e a ojeriza pelo batente. De fato, mesmo as ocorrências mais enraizadas sinalizam certa paleta indistinta de interpenetrações de traços culturais os mais diversos, tupis, afros e europeus.

Na geografia, flora/fauna, do mesmo modo, a busca pela amplitude de variações, planos, planaltos, planícies, montanhas, depressões, trilhas, caminhos, estradas; rios, riachos, regos, córregos, fios d'água, trombas d'água; fazendas possantes, taperas de arraial; árvores, arbustos, gramíneas, flores, florais, remédio, veneno; conhecimento popular e conhecimento erudito. Como se vê, em cada camada de constituição da esfera composicional das narrativas, ora mais, ora menos, uma profusão alarmante de elementos e sensações interconectados.

Finalmente, um dos aspectos do fenômeno de variação que mais sensibilizaram os primeiros críticos – as construções linguísticas, os topônimos e os antropônimos edificados pela técnica da adição, subtração, analogias por sonoridade, pelo sentido etimológico, por combinações de distintos procedimentos simultâneos, por combinação de fonemas e morfemas de dialetos regionais ou de outras línguas. Também esses procedimentos podem ser lidos com o auxílio da analogia musical, com a qual ganham outras possibilidades interpretativas.

A tônica dessas vastas ocorrências é que elas não se circunscrevem somente enquanto técnicas de artesanato. Inúmeras vezes, revelam a opção pelo paradoxal, pela busca do transcendente, pela integração das oposições, também comparável ao *modus operandis* musical. A mesma nota, a mesma passagem em tratamentos diferentes: ora explicitando a tensão, ora ocultando, ora resolvendo-a no relaxamento.

Com frequência, vê-se o óbvio surgindo como inusitado, e este, soando ordinário; o estranho, conhecido, e o conhecido, estranho. Enfim, esses procedimentos estéticos revelariam consoante e dissonantemente o alcance da batuta do escritor e de sua sensibilidade para com as feições humanas.

A integração de contrastes sempre se afigurou como um dos pontos cruciais para essa literatura que abertamente se queria “universal”. Também nesse ponto, é exequível que Guimarães Rosa tenha optado pelo uso efetivo de técnicas musicais como uma metodologia geral de aproximação de forças antagônicas, o que lhe facilitou a modulação entre culturas opostas, sintagmas linguísticos de searas as mais variáveis, tudo medido e refundido por uma linguagem apropriada, cuja mediação possibilitou agregar e ao mesmo tempo manter os sentidos próprios de estratos heterogêneos, através da reconstrução onírica de uma espécie de sinfonia existencial.

Sinfonia que ora se aproximaria do estilo romântico – a promoção de choques internos e abruptos, as modulações repentinas e o caminho para a desintegração da tonalidade, pela incorporação crescente de ruídos que gradativamente enfraqueceram o domínio da tônica; ora do estilo clássico – a estabilidade formal favorecendo a atenuação dos contrastes, que eram integrados sob a órbita de pontes, transições e modulações. Poderíamos situar esses movimentos relacionando-os às passagens nas quais o narrador ora opta pelo indistinto, ora pela escolha de determinação posição mais explícita.

Esses modelos de atratividade e integração de tensões poderiam ter auxiliado o autor na sua obsessiva busca pela perfeição formal; a obra perseguindo uma orientação para si própria; a subsistência de fios de unidades isoladas perfazendo um todo indivisível; a força das relações de reciprocidade entre as múltiplas instâncias; o ideal de subjetividade; a multiplicidade de representações; a organicidade de uma poética resultante de um processo inalienável de generalidades e individualidades; as intercorrências entre idealismo e realismo; enfim, o desejo de longevidade: “a gente tem que escrever para 700 anos, para o juízo final”, dizia Guimarães Rosa.

A estratégia literária em *Sagarana* talvez permita afirmar que a sua poética tem por base um sentimento particular que tonifica as partes, e que se esforça por manter a atenção prazerosa do leitor por meio de certas “tonalidades” instauradoras de diversas passagens repletas de emoções: medo, violência, amor, traição. Tudo meticulosamente articulado por gradações rítmicas, sugestões sonoras, táteis, imagéticas e gustativas, semelhante ao uso extraordinário do princípio de repetição e variação de um tema principal (Hauptsatz), técnica motriz de concertos, sinfonias, árias, duetos, trios e fugas, tecendo inigualável elaboração literária.

Daí o aproveitamento de traços de um personagem em outros, e de situações episódicas, cada qual iluminando e sobrepondo ângulos diferentes a peculiaridades emotivas ou sociais. Mas as afinidades não são totalizantes, enquanto na música clássica se buscava a clareza, a inteligibilidade e a expressividade dos temas, a estética rosiana é conhecida pela sua ambiguidade e, também nesse aspecto, mais próxima da música romântica ou até mesmo pós-tonal.

O modelo sinfônico pode ter-lhe auxiliado na condução de ideias (temas), no tratamento das seções (contos), na conexão interna entre temas principais e secundários, na progressão da tensão narrativa, nas passagens, nas variações, gradações e combinações das vozes que ecoam pelas histórias. Se aceitarmos que a sinfonia foi escolhida para conformar a arquitetura geral, o fluxo que conduz as personagens é certamente dado pela poesia e cantigas do universo popular: “imagens suscitadas pelos ruídos (...) constroem o fundo permanente na narrativa, sustentando a atmosfera sonora do sertão”, sugeria Dirce Riedel.

Todos esses artifícios tornam as narrativas densas e sempre suscetíveis de novas interpretações. O fato é que são únicos os artistas singulares que não apenas

percebem o esgotamento de uma linguagem, mas principalmente a revigoram, como fez Guimarães Rosa.

Sezão, embrião de *Sagarana*, já anunciava de pronto a intenção de uma narrativa de histórias de perdas – metáfora de fluxos descontínuados em contínua sucessão de sofrimentos, doenças e dores. A mudança para “Sarapalha” expressaria o desejo de um novo foco para o livro, já então *Sagarana*. Mas ainda sim, o prefixo “saga” sustém determinada permanência dos sentidos de luta e sofrimento.

Sagarana trouxe para a composição das trilhas locais do sertão nacional o inseparável complexo de sinfonias eruditas e populares, que se amalgamaram indissoluvelmente na identidade sertaneja de um certo Brasil idealizado esteticamente por João Guimarães Rosa, pano de fundo de intrincadas trajetórias, ícone primitivo fulgurante, esteio de futuras estéticas literárias ainda mais ambiciosas.

Os critérios de leitura que me balizaram buscaram evitar a antinomia objetivismo/subjetivismo. Todavia, tenho consciência de que os sistemas de percepção e apreciação não estão suspensos, fora do jogo social que impõe tomada de consciência do objeto de interpretação e das condições para a atividade crítica. Afinal, a crítica é também uma síntese histórica de leituras sobre um autor por determinada geração.

Referências Bibliográficas

Obras de ficção do autor consultadas

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim. (Corpo de Baile)*. 11ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do Sertão. (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém. (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras Estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sezão*, IEB-USP, 1937.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Filosofía, Religión, Ciencia*. Buenos Aires, Nova, 1961.

ABRAHAM, G. "Dostoevsky in Music" in *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*. Malcolm H. Brown (Ed). Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984.

ADORNO, T. W. *Mínima moralia*. São Paulo, Ática, 1993.

ALTHUSSER, Louis. "Ideologie et Apareils Idéologiques d'Etat" in *La Pensée*. Paris, nº 151, 1970.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo, Duas Cidades, 1987.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1945.

_____. *Balança, Trombeta e Battleship*. Ed. por Telê A. Lopez. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1994.

_____. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.

ANGENOT, Marc. “L’ ‘intertextualité’: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel” in *Revue des Sciences Humaines*, LX, n° 189, 1983.

ARAMBASIN N., “Le parallèle arts et littérature” in *Revue de littérature Comparée*, n° 298, 2001/2.

ARRIVÉ, Michel. “Pour une théorie des textes poli-isotopiques” in *Langages*. Paris, n° 31, 1973.

ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado, romance e experiência em Guimarães Rosa” in *Novos Estudos*. CEBRAP, n° 40, 1994.

ARRUDA, Maria Arminda. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

AZEVEDO, Téo. *Cultura popular do Norte de Minas*. São Paulo, Parma, 1979.

BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris, Presses Universitaires, 1994.

BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. 3ª ed, vol I. Genève/Paris, 1951.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2006.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo, Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Lemes. *Curso de Tupi Antigo*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956.

BARTHES, Roland. "Le grain de la voix" in *Musique em jeu* 9: Paris, 1972.

_____. "Proust e os Nomes" in *O Grau Zero da Escrita*. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades/Edusp, 1997.

BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris, Saillant & Nyon, Veuve Desaint, 1773.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psychanalyse et littérature*, "Que sais-je?", Paris, P.U.F., 1987.

BENJAMIN, Walter. "On language as such and on the language of man" in Marcus Bullock & Michael Jennings (Ed). *Walter Benjamin: selected writings*. v. I, 1913-1926. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000.

BENSE, Max. *Literaturmetaphysik. Der Schriftsteller in der technischen Welt*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1950.

BENT, Margaret. "The late-medieval motet" in *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Oxford, University Press, 1997.

BERGEZ, Daniel et alii. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Bordas, Paris, 1990.

BERLIN, Isaiah. *A força das ideias*. (Org). Henry Hardy. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

_____. *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*. London, Hagarth, 1976.

BERNARD, Suzanne. *Le poème em prose de Baudelaire à nos jours*. Paris, 1959.

BOESCH, Bruno (Org). *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo, Herder, 1967.

BOLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

_____. "O pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou lei fundadora?" in *Revista USP* nº 36, Dez, Jan, Fev, 1997/8.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa, Artes e Latras, 1980.

BORBA, José César. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo” in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1946.

BORGES, Jorge Luis. “La metáfora” in *História de La eternidad*. 4ª ed. Buenos Aires, 1966.

_____. *Literaturas Germánicas Medievales*. Buenos Aires, Emecé, 1986.

BORNHEIM, Gerd. “As dimensões da crítica” in Maria Helena Martins (Org). *Rumos da Crítica*. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2000.

BORON, Robert. *Le Roman de l'Estoire dou Saint Graal*. W.A. Nitze, 1927.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

_____. (Org). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975.

_____. “Poesia-resistência” in *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. 11ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

BOULTON, Marjorie. *The Anatomy of Prose*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

_____. *La langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil, 2001.

BOWEN, Zack. *Musical Allusions in the works of James Joyce*. State University of New York Press, Albany, 1974.

BRAGA, Henriqueta. *Peculiaridades rítmicas e melódicas do cancioneiro infantil brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.

BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.

BROWER, Candace. “Paradoxes of Pitch Space” in *Musical Analysis*, vol. 27, nº 1, March. Wiley-Blackwell, Oxford/USA, 2008.

BROWN, Hilda Meldrum. *Leitmotiv and Drama : Wagner, Brecht, and the limits of Epic Theatre*. Clarendon Press, Oxford, 1991.

BRUNEL, P., et alii. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983.

BÜCKEN, Ernst. *Worterbuch der Musik*. Leipzig, 1940.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo, Edusp/Unicamp, 2006.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York, WW. Norton & CO, 1947.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento. De Gutenberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

CALDAS, Alberto Lins. *Repetição e Literatura: notas sobre um conceito*. Primeira Versão, UFRO, Ano I, nº 57, Outubro, Porto Velho, 2001.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ática, 1985.

CALIL, Eduardo. *Autoria. A criança e a escrita de histórias inventadas*. Maceió, Edufal, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. New World Library, 2003.

CAMPOS, Augusto. "Um lance de 'Dês' do Grande Sertão" in Eduardo Coutinho (Org.). *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'Shith. A Cena da Origem*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração" in *Revista Colóquio de Letras*, nº 65. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jul, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1975, 2 vols.

_____. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. Tese de Livre Docência, USP, 1945.

_____. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa" in *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. *Literatura e Sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Cia Nacional, 1976.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

_____. “O sertão e o mundo” in *Diálogo*. São Paulo, Sociedade Cultural Nova Crítica, nº 8, Nov, 1957.

_____. “Sagarana” in Eduardo Coutinho (Org). *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1983.

_____. “Transcendência do regional” in *Remate de Males*. Campinas, Unicamp, 1999.

CARDOSO, Winton. “A Estrutura de Composição em Guimarães Rosa” in *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1966.

CARNEGIE, Patrick. *Faust as Musician: A Study of Thomas Mann's Novel 'Doktor Faustus'*. New York, New Directions Press, 1973.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

CARVALHO, Cleuza Martins de. *A fazedora de velas: o outro lado da moeda (A Gênese do Romance em JGR)*. Dissertação de Mestrado, USP, 1996.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa, Colibri, 1999.

CASCUDO, Luís Câmara. *A vaquejada nordestina e sua origem*. Recife, IJNPS, 1969.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª ed. São Paulo, Global, 2001.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª ed. São Paulo, Edusp, 1984.

_____. *Locuções tradicionais no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Campanha e Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

_____. *Prelúdio da caça*. Rio de Janeiro, Coleção Canavieira, 1968.

_____. *Superstição no Brasil*. 6ª ed. São Paulo, Global, 2002.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo, Edusp, 1984.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

CELIS, Raphael. *Littérature et musique*. Bruxelas Facultés Universitaires Saint Louis, 1981.

CHEVALIER, Jean Chevalier & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” in *Literatura e Sociedade 2*. Revista do DTLCC/USP, 1997.

COHEN, Jean. *Struture du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1966.

CORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947.

COSTA, Ana Luiza Martins. *Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles, nº 20, 21, Dez2006.

COURTÉS, J. “La ‘Lettre’ dans le conte populaire merveilleux français” in *Actes Sémiotiques*. Paris, INLF, 1979.

COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática Histórica*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.

COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese, mimese da crise*. São Paulo, Ática, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2ªed. São Paulo, Nova Fronteira, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição crítica por Walnice de Nogueira Galvão. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CUSICK, Suzanne. “Gender, musicology and feminism” in COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (Org). *Rethinking music*. New York, Oxford University Press, 2001.

DAEMMRICH, Horst. *Themen und Motiven der Literatur*. Tübingen, Francke, 1987.

DAHLHAUS, Carl. *Aesthetics of Music*. Trad. William Austin. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

_____. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Oxford University Press, 1993.

DANIEL, Mary. *João Guimarães Rosa. Travessia Literária*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva: Cartas de J.G. Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Trad. Eduardo F. Alves. Ed. Stanley Sardie. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

DIJK, T.A. van. *Some aspects of text grammars*. The Hogue Mouton, 1972.

DODGE, Ellin. *Numerologia*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. 8ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental. Tradição e inovação*. Trad. Vivina Figueiredo. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1990.

D'OLIVET, Fabre. *Música apresentada como Ciência e Arte*. Trad. Marielza Corrêa. São Paulo, Madras, 2004.

DUCROT, O. "Esboço de uma teoria polifônica da enunciação" in *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes, 1987.

DUDLEY, Underwood. *Numerology or What Pythagoras Wrought*. Washington DC, The Mathematical Association of America, 1997.

DUFOUR, Pierre. "La relation peinture/littérature" in *Neohelicon*, T. V, I, 1977.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

EINSTEIN, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: WW. Norton & CO, 1947.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

ESCHENBACH, Wolfram. *Parzival*. Trad. A.T. Hatto, Penguin Books, Harmondsworth, 1980.

ETIEMBLE, René. *Comparison n'est pas raison*. Paris, Gallimard, 1963.

_____. *Quelques essais de littérature universelle*. Paris, Gallimard, 1982.

EULÁLIO, Alexandre. “A literatura em Minas Gerais no séc. XIX” in Waldman, B & Dantas, L (Org). *Escritos*. Campinas, Unicamp/Unesp, 1992.

FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa; do ícone ao símbolo: ensaio de estilística*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo, Ateliê/Senac, 2003.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. “Fontes francesas da crítica acadêmica paulistana” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, USP, 1968.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *A arte de curar e os seus agentes no século XIX na Província de Minas Gerais*. São Paulo, Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia da USP, 1997.

FLESCHENBERG, Otmar Schissel von. *Novellen Komposition in E.T.A. Hoffmanns “Elixieren des Teufels” Ein prinzipieller Versuch*. Halle, Niemeyer, 1910.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “A Vontade Santa” in *Trans/formação*. Publicação anual do Depto de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, nº 2, 1975.

_____. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 3ª ed. São Paulo, Kairós, 1983.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 44ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2001.

FREIXEIRO, Fábio. “O problema do gênero em Sagarana” in *Da razão à Emoção*. São Paulo, Cia Nacional, 1968.

FRENKEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. 2ª ed. Stuttgart, Kröner, 1980.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton, 1957.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2ª ed. revised. International Publishing Group, 1989.

GALVÃO, Jesus Belo. *Língua e expressão artística: subconsciência e afetividade na língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

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

_____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. 12ª ed. Paris, Pluriel, 1996.

GLASS, Frank W. *The Fertilizing Seed: Wagner's Concept f Poetic Intent*. Ann Arbor MI, UMI Research Press, 1982.

GOMES, Lindolfo. *Cantos populares no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1950.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Crendices e Superstições do Pescador Mineiro*. Juiz de Fora, Centros de Estudos Sociológicos, 1984.

GONÇALVES, Aguinaldo José. "O legado de João Guimarães Rosa" in *Revista USP*, nº 36, Dez/Jan/Fev 1997-98.

GOTTARDI, Ana Maria. *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*. São Paulo, Arte & Ciência, 2002.

GOTTLIEB, Anthony. *O sonho da razão: uma história da filosofia ocidental da Grécia ao Renascimento*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro, Difel, 2007.

GREIMAS, A.J. "Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" in *Du Sens: essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970.

_____. (Ed). "Systématique des isotopies" in *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Seuil, 1972.

_____. & COURTÉS, J. *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.

GRÉSILLON, Almuth. *De la genèse du texte littéraire*. Tusson, Du Lérot, 1988.

_____. *Eléments de critique génétique*. Paris, PUF, 1994.

_____. et al. *Proust à la lettre*. Tusson, Du Lérot, 1990.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro, Ariel, 1933.

GRIM, William E. *The Faust Legend in Music and Literature*. New York, The Edwin Mellen Press, 1988.

GROVE, George. *Beethoven and his Nine Symphonies*. London: Novello & CO, 1903.

GRUBE, G.M.A. *The Greek and Roman Critics*. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company Inc, 1995.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Marcinales Tusquets, 2005.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: A infância de João Guimarães Rosa*. 2ª ed. São Paulo, Panda Books, 2006.

GUYARD, Marius. *A literatura comparada*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas, Unicamp, 1989.

HARNECKER, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México, Siglo Veintiuno, 1968.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova Compreensão musical*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

HAROCHE, Charles. *Les languages du roman*. Paris, Les Éditions Français Réunis, 1976.

HAWKES, David. *Ideology*. New Critical Idiom. London, Routledge, 1996.

HAY, Louis. *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris, Corti, 2002.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética: o sistema das Artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes a une Théorie du Language*. Paris, Minuit, 1968.

HOLANDA, Sílvio A. O. *Rapsódia sertaneja: leituras de Sagarana*. Mestrado em Letras, UFPA, 1994.

HOLLANDA, Aurélio B. & RONÁI, Paulo. (Orgs.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, 6 vols.

HUISMAN, Denis. *Dictionnaire des Mille Oeuvres clés de la Philosophie*. Paris, Nathan, 1993.

IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Trad. Eugênia Maria Silva. Coimbra, Almedina, 1986.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3ª ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1965.

INWOOD, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

JACOBS, Robert L. *Harmony for the listener*. London, Oxford University Press, 1958.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

JAUSS, Hans. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994.

JENNY, Laurent. "La strategie de la forme" in *Poétique*, nº 27, 1976.

JOYCE, James. *Ulysses*. New York, Random House, 1961.

JUNG, Carl G. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1983.

JUNG, Emma Jung & FRANZ, Marie-Louise. *The Grail Legend*. Trad. Andrea Dykes. Princeton University Press, 1998.

JURADO FILHO, Lourenço Chacon. *Cantigas de Roda*. Campinas, Unicamp, 1986.

KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. Paulo Quintela. 7ª ed. Coimbra, Arménio Amado, 1985.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

KIENZLE, Ulrike. *Das Weltüberwindungswerk: Wagners Parsifal: ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*. Laaber-Verlag, 1992.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York, Schirmer Books, 1988.

KRASNOV, Vladislav. *Solzhenitsyn and D.: A Study in the Polyphonic Novel*. Athens, University of Georgia Press, 1980.

KREMER, Joseph-François. *Les préludes pour piano de Claude Debussy em correspondance avec à la Recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Paris, Éditions Kimé, 1996.

KRISTEVA, Julia. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” in *Critique*, nº 239, Avril, 1967.

_____. *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.

_____. *Recherches pour une sémanalyse: Essais*. Paris, Seuil, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. 1930. *A crítica e o modernismo*. 2ª. São Paulo, 34, 2000.

LAFFONT, Robert. *Dictionnaire des symboles*. Editions Jupiter, France, 1969.

LAPLANCE & PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

LARA, Cecília de. *Rosa por Rosa: memória e Criação*. Revista do IEB. São Paulo, nº 41, 1996.

LAYTON, Robert (Org). *A Guide to the Symphony*. Oxford University Press, 1995.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*. 4ª ed. São Paulo, Alfa-Omega, 1978.

LEÃO, Ângela Vaz. “O ritmo em Burrinho Pedrês” in Eduardo Coutinho (Org.). *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1983.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

_____. *Psicologia e Literatura*. 4ª ed. São Paulo, Hucitec/Unesp, 1987.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa. Magma e gênese da obra*. São Paulo, Edusp, 2000.

LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. The Massachusetts Institute of Technology. Reimp, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques I : Le cru et le Cuit*. Paris, Plon, 1964.

LEWIN, David. "Amfortas's Prayer to Tituriel and the Role of D in Parsifal" (The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B) in *Studies in Music with Text*. Oxford University Press, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. "A evolução do conto no Brasil" in *Curso de conto*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

LIMA, Sônia M. van Dijck. *Guimarães Rosa. Escritura de Sagarana*. São Paulo, Navegar, 2003.

LINDENBERGER, Herbert. "The Opera Mundi of Dom Casmurro" in *Opera – the extravagant art*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

LINS, Álvaro. "Sagas de Minas Gerais" in *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et littérature*. Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro, Pallas, 1996.

LOPES, Paulo C. C. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.

LORENZ, Alfred. *Das Formproblem in Richard Wagner's Musik*. Munique, 1922.

_____. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. 4 vols. Berlin, Hans Schneider, 1966 (Reimp).

LOTMAN, Yuri. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.

LUCAS, Fábio. *Luzes e Trevas – Minas Gerais no Século XVIII*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

LUHMANN, Niklas. "Das médium der Kunst" in *Delfin*, VII, 1986.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3ª ed. São Paulo, Nova Fronteira, 2003.

MAGALHÃES, Aluísio et alii., "Preparação de originais" in *Editoração hoje*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1981.

MANOEL, Antonio. "A música na primeira poética de Mário Andrade" in Carlos Daghlían (Org). *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

MARANTES, Bernardete Oliveira. *Proust: sobre a obra e a música*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. USP, 2006.

MARGOTTON, Jean-Charles. *Littérature et arts dans la culture de langue allemande*. Presses Universitaires de Lyon, 1995.

MARINO, Adrian. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Écriture, Presses Universitaires de France, 1988.

MARTIN, Timothy Peter. *Joyce and Wagner: A study of Influence*. Cambridge University Press, 1991.

MARTIN, Wallace. "The Hermeneutic circle and the art of interpretation" in *Comparative literature*. XXIV, Eugene, University of Oregon, 1972.

MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2000.

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

MARX, Anthony W. *Making Race and Nation. A comparison of the United States, South Africa, and Brazil*. Cambridge University Press, 2005.

MATTOS, Sonia Heinrich de. *Deuses e heróis na Edda poética e na Tetralogia de Wagner*. Tese de Livre-docência, USP, FFLCH, 1959.

McCLARY, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota, 1994.

MELLO, Veríssimo de. *Folclore Infantil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.

MENDONÇA, Antonio Sérgio. "Por uma Teoria Geral das Ideologias" in *Semiologia e Linguística*. Petrópolis, Vozes, 1971.

MENEZES, Adélia Bezerra. "A hora e vez de Augusto Matraga ou 'de como alguém se torna o que é'" in *Literatura e Sociedade* (Psicanálise) DTLLC, FFLCH, USP, nº 10, São Paulo, 2007/2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro, Forense, 1984.

MEYER, Leonard. *Music, The Arts and Ideas*. The University of Chicago Press, 1967.

MIRANDA, José Américo de. *Relações intersemióticas na literatura brasileira a partir de 1922*. Tese de Doutorado, UFMG, 1993.

MOISÉS, Leyla Perrone. “A crítica temática” in *Falência da crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. “Nenhures 2: Lá nas campinas” in *Inútil Poesia*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

_____. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.

MONIZ, Luiz Cláudio. *Mito e música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo, Madras, 2007.

MORAIS, Márcia Marques de. *A Travessia dos Fantasmas. Literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

MÜLLER, Jan Henning. *Der Komponist als Prediger: die deutsche evangelisch-lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformationszeitalter bis in die Gegenwart*. 448 S., Oldenburg, Univ., Diss., 2003.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo, Edusp, 1997.

_____. “Literatura Comparada no Brasil – Um fragmento de sua história” in *Anais do II Congresso Abralic – Literatura e Memória Cultural*, vol 1, Belo Horizonte, 1991.

_____. *Poéticas em confronto: nove, novena e novo romance*. São Paulo, Hucitec/INL, 1987.

NÖTH, Winfried. “Semiótica da Magia” in *Revista USP*, Dossiê Magia, nº 31, set/nov de 1996.

NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa” in *O Dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

_____. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” in Maria H. Martins (Org). *Rumos da Crítica*. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2000.

OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1991.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-Ouros e o Bestiário Rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. “Introdução à melopéia: a música na literatura brasileira” in Solange Ribeiro Oliveira et al. *Literatura e Música*. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2003.

_____. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas, Ayacucho, 1987.

OSTHOFF, Wolfgang. *Richard Wagners Buddha-Projekt Die Sieger: Seine ideellen und strukturellen Spuren in Ring und Parsifal*. Arkiv für Musikwissenschaft 40: 3, 1983.

PALMER, Richard. *Hermeneutic: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, Northwestern University Press, 1969.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo, Nova Alexandria/Edusp, 1995.

_____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2000.

PAULY, Reinhard G. *Music in the Classic Period*. New Jersey, Prentice Hall, 1988.

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

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny Mota & Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Belo Horizonte, Francisco Alves, 1911.

PLATÃO. *O banquete*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

PLATO. *Dialogues of Plato* – Apology: Crito; Phaedo – Symposium – Republic, Jowett Translation – edited and with introductory notes by J. D. Kaplan. New York, A Cardinal Edition, Pocket Books, 1952.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1955.

_____. “Trilhas do grande sertão” in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa, Vega, 1978.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo, IEB-USP, 1969.

RAMA, Ángel “Literatura y Cultura” in *Transculturación Narrativa en América Latina*. México, Siglo Veintiuno, 1982.

RAMOS, Hugo de Carvalho. “Mágoa de vaqueiro” in *Tropas e Boiadas*. Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, s/d.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro, Forense, 1969.

_____. “Maíra: leitura/escritura” in *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

RASTIER, François. “Systématique des isotopies”. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972.

RATNER, Leonard. “Harmonic Aspects of Classic Form” in *Journal of the American Musicology Society II*, nº 3, 1949.

REINALDO, Gabriela. *Mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.

REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 2002.

REMARK, Henry. “Comparative Literature: Its Definition and Function” in *Comparative Literature, Method and Perspective*. Carbondale, London, Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1971.

REUTER, Evelyn. *La Melodie et le Lied*. Presses Universitaires de France, 1950.

REZENDE, Maria Conceição. *A Música na história de Minas Gerais*. Brasília, INL, 1989.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris, Seuil, 1983.

RIEDEL, Dirce. *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*. Tese de Concurso à Cátedra de Português e Literatura do Curso Normal do Instituto Educacional do Estado da Guanabara, 1962.

RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

_____. “La syllepse intertextuelle” in *Poétique*, nº 40, 1979.

ROBINSON, T. M Robinson. *Heraclitus: Fragments: A text and translation with a commentary*. Canada, University of Toronto Press, 1987.

RODRIGUES, José Honório. *Conciliação e Reforma no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. I Tomo. 6ª ed. Rio de Janeiro, 1960.

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

_____. *O cão do sertão: literatura e engajamento*. São Paulo, Unesp, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York, WW. Norton & Company, 1988.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Guimarães Rosa: arte e pensamento brasileiro*. Santa Cruz do Sul, Redes, v. 12, nº 1, jan/abr 2007.

ROSSING, Moore & Wheeler. *The science of sound*. 3ª ed. San Francisco. Addison Wesley, 2002.

ROUSSEAU, JJ. *O Contrato Social: princípios do Direito Político*. Trad. Antonio Danesi. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

RUPRECHT, Hans-George. “Intertextualité” in *Texte, Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, nº 2, 1983.

RUSSELL, BERTRAND. *Ética e Política na Sociedade Humana*. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1977.

SAID ALI, M. *Gramática histórica da língua portuguesa*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1971.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo, EDUC, 1992.

SANTIAGO, Silviano. “A estrutura musical do romance: o caso Veríssimo” in *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 47, nº 1/4, jan a dez de 1986.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1978.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris, Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Fonterrada et alii. São Paulo, Unesp, 1991.

SCHER, Steven Paul. *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992.

SCHIBLER, Armin. *Grundsätzliches zur Suche nach einer neuen Sinngebung der Musik 5*. Apud Gina Schibler. *Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist...* Peter Lang-Verlag Bern, s/d.

SCHNEIDER, Marius. “Le role de La musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes” in Roland-Manuel (Org). *Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade*. Paris, Gallimard, 1960.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo, Via Lettera, 2001.

SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

_____. “Grande Sertão: a fala” in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo, Via Lettera, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Dis-curso do Sistema Musical Tonal*. São Paulo, Annablume, 1996.

SERRA, Tania Rebelo Costa. “A travessia de ‘Riobaldo Rosa’, no *Grande Sertão: Veredas*, como um processo de individuação” in *Aletheia*, nº 24, jul/dez 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. 2ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 21ª ed. São Paulo, Cortez, 2001.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Coimbra, Almedina, 1968.

SILVEIRA, Tasso. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, GRD, 1964.

SIMPSON, Robert (Org). *The Symphony*. Vol. I: Haydn to Dvorák. Penguin Book, 1975.

SNOW, D. & PERRINS, C. *The Birds of the Western Palearctic*. Concise ed. Oxford University Press, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus Fundamentos econômicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

_____. *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*. São Paulo, Martins Fontes, 1943.

SOLEIL, Jean-Jacques & LELONG, Guy. *As obras primas da música*. Trad. Antonio Danesi et al. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

SOPENA, Federico. *Música e Literatura*. Trad. Cláudia Schiling. São Paulo, Nerman, 1989.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts*. Paris, Flammarion, 1947.

SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

SPINELI, Vincenzo. *A língua portuguesa nos seus aspectos melódico e rítmico*. Lisboa, Quadrante, 1946.

SPITZER, Leo. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. New Jersey. Princeton University Press, 1948.

STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. 2ª ed. Zürich, Atlantis, 1951.

STAROBINSKI, J. *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, Gallimard, 1971.

STOIANOVA, Ivanka. *Manuel d'Analyse Musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris, Minerve, 2000.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da Ópera*. Trad. Paulo Fonseca. Porto Alegre, L&PM, 2001.

SULZER, Johann Georg & Koch, Heinrich Christoph. *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment*. Trad. Nancy Baker & Thomas Christensen. Cambridge University Press, 1995.

TAMBIAH, S. J. "The Magical Power of Words" in *Man*, 3, 1968.

TARASTI, Eero (Org). *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. New York, Walter de Gruyter, 1995.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume, 1998.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

TIEGHEM, Paul Van. *La littérature comparée*. Paris, Armand Colin, 1951.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1992.

TOCH, Ernst. *The shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, Form*. Dover Publications, Inc, New York, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

TOMACHEVSKI, T. "Thématique" in TODOROV, T. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: Estética Musical*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2005.

_____. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo, Unesp, 2002.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: uma arte de compor*. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 2002.

TROYES, Chrétien. *Le conte du Graal ou le Roman de Perceval*. Paris, Librairie Générale Française, 1994.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 2ª ed. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1970.

ULRICH, Homer. *Symphonic Music. Its evolution since the renaissance*. 7ª ed. New York, Columbia University Press, 1966.

VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Nacional/INL, 1978.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la Poétique*. Paris, Gallimard, 1960.

_____. *Souvenirs Poétiques: recueillis par un auditeur au cours d'une conférence à Bruxelles le 9 janvier*. Paris, Guy Le Prat, 1946.

VARA, Teresa Pires. "Dom Casmurro e a ópera" in *Revista de Letras*, nº 6, 1965.

VASCONCELOS, Sandra. *Puras Misturas. Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1997.

VERLANGIERI, Iná V. Rodrigues. *João Guimarães Rosa – correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Unesp de Araraquara, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. "Razones del mito" in *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1987.

VINCENT, Jon S. *João Guimarães Rosa*. Boston, G.K Hall & CO, 1978.

VIOTTI, Fernando Baião. *Encenação do Sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus Tradutores*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2007.

WALZEL, Oskar. "Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, 1923/4. (Reimp).

WAPNEWSKI, Peter. "Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser" in *Richard Wagner: von der Oper zum Musikdrama*. S. Kunze, München, 1978.

WARD, Teresinha S. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Duas Cidades, 1984.

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Bloomington, London. Indiana University Press, s.d.

_____. *Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, E. Schmidt, 1992.

WELLEK, René. "A crise da Literatura Comparada" in COUTINHO, F. E. & F.E. e Carvalhal, T.F. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

_____. "Bakhtin's View of Dostoevsky: 'Polyphony' and 'Carnavalesque'" in *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. R. L. Jackson and S. Rudy (eds). New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985.

_____ & WARREN, A. *Theory of literature*. Harcourt and Brace, New York, 1949.

WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.

WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations Between Poetry and Music*. New Heaven and London, Yale University Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. "Literatura e Música" in *Extensão*. Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC-Minas, vol. 6, nº 3, Dez 1996.

_____. "Mário e a Música" in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 50, Jan/Dez 1992.

_____. *O som e o sentido*. 2ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 1989.

WOLZOGEN, Hans Von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich, Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*. Leipzig, Schloemp, (1ª ed. 1876), 1988 (Reimp).

ZILSEL, Edgard. *Historie d'une notion de l'antiquité à la renaissance*. Trad. Michel Thévenaz. Paris, Minuit, 1993.

ZOHAR, Itamar Even. "Polysystems Theory" in *Poetics Today*, vol. 11, nº 1, 1990.

ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo. Ensaios de crítica genética*. São Paulo, Iluminuras, 2002.

Sites visitados:

<http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah>

[http://pwp.netcabo.pt/canildetorres.](http://pwp.netcabo.pt/canildetorres)

<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose>

<http://www.gutenberg.org>

<http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk>

<http://www.rem.ufpr.br/REMy11/14/14-mello-genero.html>

<http://www.revistamirabilia.com>

<http://www.rwagner.net/libretti/parsifal>

<http://www.utoronto.ca/tsq/DS/issues.shtml>