

**Uma Poética da Musicalidade na Obra de João
Guimarães Rosa**

por

André Vinícius Pessôa

Departamento de Ciência da Literatura

Dissertação de Mestrado em Poética
apresentada à Coordenação de Pós-
graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Professor Doutor Manuel
Antônio de Castro

UFRJ

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PESSÔA, André Vinícius. *Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Manuel Antônio de Castro (Orientador)

Professor Doutor Antônio José Jardim e Castro

Professor Doutor Júlio Cesar Valladão Diniz

Professor Doutor Adauri Silva Bastos

Professora Doutora Idalina da Silva Azevedo

Defendida a Dissertação:

Conceito:

Rio de Janeiro, ___/___/ 2006

SUMÁRIO:

<u>INTRODUÇÃO</u>	1
1. <u>GUIMARÃES ROSA E A POÉTICA</u>	
1.1. A <i>POIESIS</i> DO SER-TÃO.....	5
1.2. OS PRINCÍPIOS: AS MUSAS EM ROSA.....	11
1.3. A EMBRIAGUEZ DA DIVINA INSPIRAÇÃO.....	20
2. <u>MUSICALIDADE: ALGUNS PONTOS</u>	
2.1. OS ELEMENTOS MUSICAIS E A ESCRITA.....	29
2.2. O SOM DOS <i>GERAIS</i>	45
2.3. A ARTE DE OUVIR DO CHEFE ZEQUIEL	58
2.4. A ALQUIMIA DO SILÊNCIO.....	64
3. <u>NO URUBUQUÀQUÁ, NO PINHÉM</u>	
3.1. O RECADOS DE HERMES PARA PEDRO.....	72
3.2. LAUDELIM PULGAPÉ, TREMELUZINDO.....	94
3.3. TOQUE DE VIOLA SEM VIOLA.....	101
3.4. JOÃO FULANO, OU QUANTIDADES.....	117
3.5. A CURA DE LÉLIO E O AMOR DE LINA.....	130
3.6. PERNAMBO E A ALEGRIA DA CRIAÇÃO.....	140
<u>CONCLUSÃO</u>	153
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	157

RESUMO

PESSÔA, André Vinícius: Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura – Área Poética). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A poética e o sertão na obra de João Guimarães Rosa. As Musas. Pensamento e poesia: os mesmos princípios. A inspiração dos poetas através de sua relação com o sagrado. Seo Aristeo, o inspirado personagem do poema “Campo Geral”. A Musicalidade e a Escrita. Os elementos da música: o ritmo, a harmonia e melodia. O “Corpo de Baile”, de Guimarães Rosa, como uma orquestração musical. A sinfonia *rosiana* dos viventes. A escuta cuidadosa dos ruídos da noite através do Chefe Zequiel, personagem do poema “Buriti”. A alquimia silenciosa que rege a criação da palavra poética. Interpretações das novelas que compõem o livro “No Urubuquãquã, no Pinhém”: “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina”. Ensaio sobre os músicos, violeiros e cantadores, destacados personagens destas novelas: Laudelim Pulgapé, João Fulano e Pernambuco.

ABSTRACT

PESSÔA, André Vinícius: Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura – Área Poética). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The poetics and the backland in the work of João Guimarães Rosa. The Muses. Thought and poetry: the same principal. The inspiration of the poets through their relationship with the sacred. Seo Aristeo, the inspired character of the poem "Campo Geral". Musicality and writing. The elements of music: rhythm, harmony, melody. The "Corpo de Baile", by Guimarães Rosa, as a musical orchestration. The *rosean* symphony of the living. The careful listening of the evening sounds through Chefe Zequiel, character of the poem "Buriti". The silent alchemy that rules the creativity of the poetic word. Interpretations of the novels which comprise the book "No Urubuquãquã, no Pinhém": "O Recado do Morro", "Cara-de-Bronze" and "A Estória de Lélío e Lina". Essays about the musicians, guitar players and singers, distinguished characters of these novels: Laudelim Pulgapé, João Fulano and Pernambuco.

Agradecimentos:

À minha mãe Stella Maria Burlamaqui Pessôa e meu pai Wladymir Pessôa (in memorian), aos meus avôs maternos, Asclepiades (que me ensinou a ler) (in memorian) e Stella (in memorian) e paternos, Walter (in memorian) e Jandira, e meus tios, principalmente minha tia Sueli, sempre presente, e a todos que pertencem às famílias Burlamaqui e Pessôa.

Às mulheres da minha vida, especialmente, Juliana Freire, Deborah Bronz e Mariana Bernardes.

Ao meu orientador, o professor Manuel Antônio de Castro.

Aos professores Antônio Jardim, Ronaldo de Melo e Souza, Alberto Pucheu, Vera Lins, Luis Alberto, Dau Bastos, André Bueno, Helena Parente, Júlio Cesar Valladão Diniz, Werner Aguiar, Idalina da Silva Azevedo e Luis Edmundo Bouças Coutinho.

Às queridas colegas da UFRJ: Maria Lucia Guimarães de Faria, Ana Maria Albernaz, Danielle Corpas, Cristiane Sampaio, Anna Paula Lemos, Lívia Duarte, Mayara Ribeiro, Antonella Catinari, Anna Cláudia Ramos, Luciane Said, Ana Bartolo, Carla Sena Leite e Andrea Copeliovitch

Ao pessoal da secretaria, à Solange, do Setor de Informática, aos que trabalham na Biblioteca, à turma da cantina e do restaurante e aos funcionários que cuidam das dependências da Faculdade.

À minha revisora de texto, Glaucia Cruz.

A todos os meus amigos que me ajudaram, especialmente, Bernardo Buarque de Hollanda, Justo D'Ávila, Matthew Lewis, Isabel Tornaghi, Bruno Lima, Sérgio Bugalho, Ivan Fonseca, Márcio Fleury, Teodoro Koracakis, Juliana Mattar, Lúcia Cassalto, Suzana Raminelli, Elaine Teixeira, Artur Leal, Elizete Ignácio, Raquel Diniz e Luanna Belmont.

INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa, no “Corpo de Baile”, escreveu uma prosa poética com efeitos sinfônicos, percebidos nas diversas vozes que se entrecruzam e nos diferentes tipos de sons descritos. Nas duas primeiras edições, o escritor colocou junto ao título, entre parêntesis, a designação “Sete Novelas” como uma definição de gênero para a obra. Entretanto, no sumário, as novelas apareciam como poemas. O livro, composto pelos poemas (ou novelas) “Campo Geral”, “Estória de Amor”, “Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze”, “A Estória de Lélío e Lina”, “Dão-la-la-lão” e “Buriti”, foi lançado em 1956 e dividido a partir da 3ª edição em três volumes – “Manuelzão e Miguilim”, “No Urubuquãquã, no Pinhém” e “Noites do Sertão”. Com a divisão da obra, a designação de suas estórias variou. Pertencentes ao livro “No Urubuquãquã, no Pinhém”, “Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze” tornaram-se contos e “A Estória de Lélío e Lina”, um romance. As demais se mantiveram como poemas.

“Uma Poética da Musicalidade na Obra de Guimarães Rosa”, seguindo a ordem sugerida pelo título, apresenta três partes distintas. Na primeira, em seu primeiro capítulo, “A *Poiesis* do Ser-tão”, ao discorrer sobre a Poética, situa o leitor sobre que Poética está falando. Busca a origem desta palavra na *poiesis* dos gregos e a relaciona com outras – *physis*, *aletheia* e *logos* – que ajudarão a compreendê-la melhor. O pensador alemão Martin Heidegger, a partir da retomada do pensamento originário de Heráclito e Anaximandro, fundamenta as assertivas. A obra de Guimarães Rosa aparece aí como provocadora de uma escuta encantada pelo poético. Para dialogá-la com a Poética são citados trechos de “O Homem Provisório do Grande Ser-tão”, livro do professor Manuel Antônio de Castro, e textos do próprio Guimarães Rosa, que discorrem sobre o sertão. O segundo capítulo, “Os Princípios: As Musas em Rosa”, é sobre as musas. No mito que conta a gênese dessas divindades, poesia, música e memória se encontram indivisíveis,

provenientes de uma mesma fonte originária. O poema de Hesíodo, “Teogonia”, é evocado na elucidativa Introdução à edição brasileira, realizada pelo seu tradutor, o professor Jaa Torrano, da Universidade de São Paulo. O pensamento inaugural dos antigos gregos, as concepções de Eudoro de Souza sobre os destinos da História através dos fundamentos míticos e as pesquisas dos professores Ronaldo de Melo e Souza e Antonio Jardim compõem o capítulo. A inspiração, através do devir anárquico de uma divina embriaguez, é o tema que fecha a primeira parte da dissertação. “A Embriaguez da Divina Inspiração” mostra como o poeta se torna um criador pelas suas íntimas e fecundas relações com o sagrado. Trabalha-se, nesse terceiro capítulo, com as prerrogativas de Platão, retiradas dos diálogos “Fedro” e “Íon”, com o personagem Seo Aristeo, do poema “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, e com o pensamento do poeta mexicano Octavio Paz.

A segunda parte da dissertação discorre sobre a musicalidade. Todos os significados desta palavra apresentados pelo Dicionário Houaiss – “caráter, qualidade ou estado do que é musical”; “talento ou sensibilidade para criar ou executar música”; “sensibilidade para apreciar música; conhecimento musical”; “expressão do talento musical de alguém”; e “cadência harmoniosa; ritmo” (Houaiss: 2001) – se mostram oportunos para motivar o pensamento que gira em torno de uma leitura original da obra de Guimarães Rosa. Obra que possui um evidente caráter musical, digno do estado de uma especial sensibilidade. Os personagens músicos que figuram nas narrativas do escritor, também presentes no corpo desta dissertação, são talentosos violeiros e cantadores e, portanto, portadores de uma legítima musicalidade. E, por fim, quem haverá de negar que a escrita de Rosa, com toda poesia que lhe é tão própria, não tem uma cadência harmoniosa ou um ritmo peculiar?

O primeiro capítulo da segunda parte, “Os Elementos Musicais e a Escrita”, se atém na relação da música com a escrita através de seus principais elementos constitutivos: o ritmo, a

harmonia e a melodia. Ao trazer um pouco da história do desenvolvimento destas palavras, desvenda o processo de conceituação sofrido pelos seus significados. Textos importantes de Mário de Andrade e José Miguel Wisnik, assim como o diálogo “A República” de Platão, fornecem inesgotável material de pesquisa e entendimento. O músico norte-americano John Cage, por sua vez, surge nesse capítulo como a dissonância necessária para o exercício de um pensamento questionador.

A obra de Rosa, lida e relida como uma escrita musical, é vista, no segundo capítulo da segunda parte, em uma perspectiva panorâmica. O texto “Os Sons dos Gerais” aborda a fulgurante orquestração que se encontra em “No Urubuquãquã, no Pinhém”, um dos três livros formadores do “Corpo de Baile”. “A Arte de Ouvir do Chefe Zequiêl” apresenta um recorte mais específico, que compreende as questões levantadas por esse estranho personagem do poema “Buriti”. Capaz de ouvir atentamente cada pedaço da noite, o insone Chefe Zequiêl propicia à narrativa do poema a profusão espontânea de uma sinfonia de ruídos. “A Alquimia do Silêncio”, ensaio que fecha a segunda parte, é uma série de especulações sobre a gestação silenciosa da criação poética.

A terceira parte da dissertação é devotada a uma interpretação da obra “No Urubuquãquã, no Pinhém”. As novelas que compõem o livro – “Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina” – , com as inúmeras questões que suscitam, promovem um encontro com uma poética da musicalidade através de várias perspectivas.

Em “O Recado de Hermes para Pedro” há um estudo sobre “O Recado do Morro”. Na interpretação do conto, em que os caminhos da linguagem se abrem para o nascimento de uma canção, revelam-se os devaneios da imaginação material, propostos e capitaneados pelo pensador francês Gaston Bachelard. São também oportunamente levantadas algumas significativas leituras

do conto, como as realizadas por Bento Prado Jr., Maurice Capovilla e Ana Maria Machado. Leituras inspiradas que ajudam a compreender a estória sob vários ângulos.

O capítulo “Toque de Viola sem Viola”, ao focalizar o conto “Cara-de-Bronze”, recorre às palavras de Benedito Nunes, Maria Lucia Guimarães de Faria e Ronaldes de Melo e Souza para retratar os rumos da viagem do Grivo. Busca, assim, percorrer, na companhia destes autores e, é claro, dos personagens da novela, as estâncias inaugurais da criação poética.

“A Cura de Lélío e o Amor de Lina” é sobre “A Estória de Lélío e Lina”, romance erótico-musical de Rosa. O famoso ensaio “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, de Benedito Nunes, aparece como ponto de partida para uma possível interpretação. O discurso de Erixímaco, no diálogo “O Banquete”, de Platão, é rememorado para que se possa pensar a relação de uma terapêutica musical com as artes de adivinhação e a cura espiritual.

Cada novela enfatizada na terceira parte da dissertação apresenta um personagem músico que se destaca, ao atuar como voz de fundamental importância no desenvolvimento da narrativa a que pertence. Para esses personagens – Laudelim Pulgapé, João Fulano e Pernambo – foram esboçados pequenos ensaios: “Laudelim, tremeluzindo”, “João Fulano, ou Quantidades” e “Pernambo e a Alegria de Criação”. São capítulos à parte que se seguem às interpretações das novelas, onde procura-se compreender as participações desses músicos e poetas nos enredos e também relacioná-los com alguns elementos exteriores às narrativas *rosianas*, ao trazê-los para o contexto de uma tradição oral no Brasil. O etnólogo potiguar Luís da Câmara Cascudo é fonte de conhecimento dessas pesquisas, não só pela riqueza de seu material como também pelo brilhantismo de sua escrita. Há que se ressaltar que o conteúdo dos versos desses cantadores ostenta um vigor poético que enriquece e redimensiona os enredos das histórias contadas por Guimarães Rosa.

1. GUIMARÃES ROSA E A POÉTICA

1.1 A POIESIS DO SER-TÃO

Faz-se necessário uma abertura de pensamento em relação ao emprego que se faz da palavra Poética. O sentido desta palavra nesta dissertação tem como pressuposto o entendimento em sua origem etimológica, ou seja, a partir da palavra grega *poiesis*. Procura-se, desta forma, buscar uma identificação direta com a experiência originária que a ela se une. No diálogo “Banquete”, de Platão, Diotima de Mantinéia, a que era entendida em muitos assuntos, ao dialogar com Sócrates, lhe diz que *poiesis* “é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser para o ser é *poiesis*, de modo que as confecções de todas as artes são *poiesis*, e todos seus artesãos, poetas” (PLATÃO, 1972, p. 43). Diotima afirma também que a compreensão do que é a *poiesis* está além da simplificação usual, que geralmente a atribui ser uma referência a quem faz versos e os canta. Manuel Antônio de Castro nos ensina que *poiesis* é “todo agir criativo ou essencial” (CASTRO, 2005, p. 1). Martin Heidegger propôs pensar daí a linguagem, ou seja, poeticamente, a partir do momento em que “o mundo surge para o homem e com ele se reúne a fim de que o próprio homem se revele” (HEIDEGGER, 1998, p. 101).

A *poiesis*, sendo o agir essencial, está sempre de acordo com o “surgir incessante” (CASTRO, 2004, p. 28) da *physis*. Ao vigor do movimento da *physis* corresponde o verbo dos verbos, que é o verbo ser. Tudo o que é (ou não é) só pode ser (ou não ser) sendo a partir da *physis*. Heidegger diz que a *physis* “significa o vigor reinante, que brota, e o perdurar, regido e impregnado por ele” (HEIDEGGER, 1999, p. 45). Manuel Antônio de Castro afirma que os pensadores originários viam a *physis* “como unidade e tensão dos contrários, do que se manifesta e, ao mesmo tempo, se oculta, conforme diz o fragmento 93 de Heráclito: ‘O surgir tende ao ocultamento’ ” (CASTRO, 2004, p. 39).

Anterior ao que o senso comum entende como natureza e do que é natural para o homem está a noção grega da *physis*. A tradução para o latim *natura* excluiu do âmbito da *physis* não só a sua dimensão ocultante, como também as obras dos homens e o poder dos deuses. O que se manifesta como verdade em um desvelar-se a partir do que está oculto, os gregos chamavam de *aletheia*, cuja tradução repousa na palavra desencobrimento. O alfa (*a-*) da palavra composta *a-letheia* é uma partícula privativa que corresponde ao *des-* de des-encobrimento. O núcleo, *Lethe*, significa encobrimento. Diz Emmanuel Carneiro Leão que a noção de verdade para os gregos “evoca o processo em que um encobrimento se retira, uma ocultação se retrai e deixa à mostra, faz aparecer e leva manifestar-se a realidade na realização de um real” (LEÃO, 2002, p. 75).

A *poiesis* é, portanto, *aletheia* da *physis*. A verdade de uma produção poética, conduzida do velamento para o desvelamento, se manifestando no vigorar de sua presença iluminada enquanto *physis*, ou seja, em uma dimensão que a conduz inevitavelmente a um novo velamento. Esse desvelar-se velante sugere um trânsito permanente e de mão dupla entre as instâncias de ser e não-ser. A alternância de *gênesis*, segundo Heidegger, o “que faz sair do velamento tudo que surge” (HEIDEGGER, 1985, p. 30) e *phthorá*, o “desaparecer e sumir, como aquilo que adveio do desvelado, no velado” (HEIDEGGER, 1985, p. 30). Daí se pensar na ambigüidade da ação de toda *poiesis*, onde se movem as imagens do pensamento originário e da poesia.

Comumente traduzido por discurso, *logos* para os gregos é a reunião e o acolhimento de um dizer que perdura em sua vigência de ser. Heidegger chamou a atenção para a proximidade dessa palavra com o verbo *légein*. Em sua acepção originária, *légein* aponta para colher, reunir e pousar. Seu significado, no entanto, se estende e passa a ser também o ato inaugural de dizer. *Logos*, palavra fundamental para o pensamento originário de Heráclito, proclama o dizer como a

unidade desvelante do que se colhe ou se recolhe. A colheita, neste sentido, é metáfora para o entendimento do *logos*. A unidade, o *hén* grego, é o que se reúne em uma unificação tensional dos contrários. Nega tanto a fusão homogênea quanto a representação de um ligar ou um relacionar indiferenciador. José Carlos Michelazzo comenta que a unidade de Heráclito, pensada por Heidegger, “é a identidade e a composição de coisas que se pertencem, mas que só permanecem assim a medida em que sustentam a diferença entre si, isto é, tendem constantemente a despregar-se, a contrastar-se e a opor-se” (MICHELAZZO, 1999, p. 91). O recolhimento unificante do *logos* corresponde à essência da linguagem. Diz Heidegger que o *logos* “evoca o que recolhe todo vigente em sua vigência e nela o deixa disponível” (HEIDEGGER, 2003, p. 200). O desvelamento disponibilizador do que enuncia o *logos* é a verdade da *aletheia*. Em sentido próprio, *logos* e *aletheia* são o mesmo. Heidegger afirma que é preciso não confundir o *logos* com o que comumente se entende por lógica. O pensador diz que “o *logos* é um deixar e fazer ver, por isso é que ele pode ser verdadeiro ou falso. Tudo depende de se libertar de um conceito construído de verdade, no sentido de ‘concordância’” (HEIDEGGER, 2002, p. 63). Heidegger frisa que a verdade do *logos* enquanto adequação a algo que lhe é externo não se compreende com a imagem ambígua da *aletheia*. “Em si mesmo, o *logos* é simultaneamente desvelar e velar” (HEIDEGGER, 2002, p. 195), diz o pensador.

A obra de Guimarães Rosa surge poeticamente no turbilhão do devir irradiante e acabrunhante da *physis*. Os sentidos que são capazes de captá-la só o são por já estarem sob o jugo de forças que lhes escapam. A musicalidade da obra de Rosa, ao ser ouvida originariamente na dimensão da *physis*, inaugura percursos inauditos. *Poiesis* musical da obra que opera. Ópera cantante operando sentidos.

Em seu livro “O Homem Provisório no Grande Ser-tão”, Manuel Antônio de Castro afirma que Guimarães Rosa trata do sertão “como sendo a vida, a totalidade do Real” (CASTRO,

1976, p. 44). O sertão corresponde ao vigor originário da *physis*, ao abranger a totalidade dos entes em sua dinâmica. Na abundância das veredas, por entre vales e entranças, no correr dos rios, nas lagoas e nos brejos, dá-se a plenitude da vida do sertão. Sobre as veredas, Castro aponta dois sentidos para a sua apreensão:

Na paisagem geofísica, as veredas são uma garantia e certeza de vida dentro do inóspito sertão. No segundo sentido, o da busca humana, elas simbolizam o alcance da compreensão de que os homens necessitam para não serem tragados pelo enigma do Sertão. As veredas como oásis ou riachos do grande sertão tornam-se o símbolo da travessia: única certeza vivencial (CASTRO, 1976, p. 45).

Metáfora para a travessia humana, as veredas são o encontro do homem consigo mesmo, com os seus pares e com as coisas. “As veredas são férteis. Cheias de animais e pássaros” (ROSA, 2003, p. 41), explica Rosa. A fertilidade das veredas corresponde ao *logos* em sua dinâmica acolhedora. A imagem que esta palavra grega suscita se entrelaça com a imagem do fluxo dos rios *rosianos*. Está no canto dos riachos. A musicalidade de Rosa vem em grande parte da umidade transfiguradora destes brejões.

Ao recordar a palavra que Rosa inicia a narrativa de “Grande Sertão: Veredas” – Nonada – e a que a finda – Travessia – , seguida de uma *lemniscata*, o sinal que simboliza o infinito, Castro diz que o escritor, “ao abordar o Ser-tão, fala do que não sabe, do que ninguém sabe. Por isso parte do nada em busca do Tudo” (CASTRO, 1976, p. 44). O sertão, como a manifestação projetiva de alguém ou algo que se encontra sempre a caminho, é um lugar de passagem do não-ser para o ser. Sendo *physis*, ao abarcar o mundo em sua totalidade, o sertão dimensiona a circularidade dinâmica da vida. Guimarães Rosa, em um diálogo com Günter Lorenz, realizado em um Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, no ano de 1965, afirmou: “...este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p.

66). Disse Rosa a Lorenz: “No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas a sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 94).

Guimarães Rosa, numa correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, para elucidá-lo em seu trabalho, descreveu e localizou geograficamente os *gerais* e as veredas. Segundo o seu relato, os *gerais*, também chamados de *campos gerais*, se estendem em grande parte do estado de Minas Gerais e se limitam “pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: *as gerais*), até ao Piauí e o Maranhão” (ROSA, 2003, p. 40). Nos extensos *gerais*, existem as elevações de terreno que se chamam chapadas ou chapadões. Pertencem ao Planalto Central do Brasil e são de terra seca, porosa e infértil. Assim resume Rosa a sua vegetação: “Árvores, arbustos e má relva, são nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono” (ROSA, 2003, p. 41). Por entre as chapadas e em seus limites existem as veredas, que são belas e surpreendentes como os oásis de um deserto. Os ornamentais buritis, vistos de longe, sinalizam as veredas; “água e alegre relva arrozã, só nos transversais das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiro sassafrás, a burititana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, b u r i t i z a i s, buritis bebentes” (ROSA, 1965, p. 73). Todos os habitantes das veredas e das chapadas são chamados de *geralistas*. Os das veredas são chamados de *veredeiros*, que geralmente possuem roças e bois, e os que moram no alto das chapadas são os *geralistas* propriamente ditos. “Há veredas grandes e pequenas, compridas e largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (marimbú); com córrego, ribeirão ou riacho” (ROSA, 2003, p. 41), escreveu Rosa a Bizzarri.

O sertão da obra de Guimarães Rosa, considerado pelo próprio como de “uma autenticidade total” (ROSA, 2003, p. 90), totaliza a matéria pulsante do “Corpo de Baile”. Sertão

imaginado, que não é apreendido de modo algum em sua complexidade se for apenas pretensamente explicado pelos estatutos da física, da geografia, da historiografia, da sociologia, da antropologia, ou de qualquer disciplina fundada a partir de um corpo teórico pré-estabelecido. Além (ou mesmo aquém) de qualquer conhecimento parcial que possa decidir sobre o real – inclusive o que é proposto pelo conjunto das teorias literárias – está a postura originária de uma escuta silenciosa que leve em conta a *poiesis* do texto. Isto, em outras palavras, significa tocar em sua perspectiva mutável e ambígua para elaborar uma compreensão que não submeta a obra a conceitos que a travem.

Ao construir o real, as palavras de Rosa se abrem para a experiência originária. Em sua essência, instam no vigor ambíguo do agir da *poiesis*. Intimamente ligadas à matriz matricial da língua, são palavras que independem de generalizações conceituais definitivas. Antes confundem-nas. Ao interpretá-las, sem estancar a fluidez de seu contínuo engendrar-se, é necessário estabelecer um diálogo poético com as obras, isto é, uma verdadeira conversa entre poetas. Só assim será permitido que as palavras sejam o que são e o que não são, sem que se sufoque a força irresistível de seu canto. Como é possível ler o sertão *rosiano* pela via de um pensamento poético? O pensador e poeta Octavio Paz diz que: “O mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes” (PAZ, 1993, ps. 146 e 147). Geradora de questões pertinentes ao homem, ao reunir identidades e diferenças, verdades e não-verdades, a poesia de Rosa anima o pensamento e o conduz ao que lhe é mais vivo: o ser. “O pensar do ser é a maneira originária de poematizar. Somente nele, antes de tudo, a linguagem torna-se linguagem, isto é, atinge a sua essência” (HEIDEGGER, 1985, p. 23), diz Heidegger.

1.2. OS PRINCÍPIOS: AS MUSAS EM ROSA

Arcaico é o universo de Guimarães Rosa. Não em uma possível apreensão historiográfica, mas por se localizar em uma anterioridade advinda da tradição oral, ainda não “contaminada” pelo pensamento racional. A etimologia de arcaico recai sobre a palavra grega *arkhé*, que para Jaa Torrano é o “princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética” (TORRANO, 2003, p. 15). Platão, através de Sócrates, no diálogo “Fedro”, diz que do princípio “é que se origina tudo o que nasce, ao passo que ele mesmo não provém de nada, porque se se originasse de alguma coisa não seria princípio” (PLATÃO, 1975, p. 55). Como limite de tudo que principia, este nada, poderosamente ilimitado, é indestrutível. Diz Platão que “se o princípio viesse a perecer, nem ele poderia renascer de alguma coisa, nem nada teria nascimento nele” (PLATÃO, 1975, p. 55). Martin Heidegger, no livro “A Introdução à Metafísica”, escreveu que um princípio acontecido no passado é irreparável. No entanto, afirma o pensador:

Um princípio se re-pete deixando-se, que êle principie de novo, e de modo originário, com tudo o que um verdadeiro princípio traz consigo de estranho, obscuro e incerto. Re-petição, tal como a entendemos, será tudo, só não, uma continuação melhorada do que tem sido até hoje, realizada com os meios de hoje (HEIDEGGER, 1999, p. 65).

Manuel Antônio de Castro explica que os pensadores originários, assim como os poetas, se orientavam primeiramente pela possibilidade de gerar, que é o que quer dizer a *arkhé*, ou seja, um “gerar enquanto nascer, começar” (CASTRO, 2004, p. 38). Diz Castro que, em Anaximandro de Mileto, “*arkhé* tem o sentido de *unidade unificante de contrários*” (CASTRO, 2004, p. 39). Este pensador, anterior a Heráclito e Parmênides, deixou uma sentença que constitui o mais antigo esforço do pensamento humano que se conhece. Ao tocar na questão do princípio, suas palavras coincidem com o início de todo o percurso filosófico do Ocidente. A tradução de

sua sentença para o português, realizada por Ernildo Stein, vem da que Friedrich Nietzsche fez do grego para o alemão: “De onde as coisas têm seu nascimento, para lá também devem afundar na perdição, segundo a necessidade; pois elas devem expiar e ser julgadas, pela sua injustiça, segundo a ordem do tempo” (NIETZSCHE, 1985, p. 18). Nietzsche, ao comentar Anaximandro em “A Filosofia na Época Trágica dos Gregos”, afirmou que para o pensador na indeterminação do ser é que se origina a condição para que o eterno vir a ser não cesse. O que pode ser determinado pelo homem, independentemente de sua vontade, está fadado a se esconjurar sob a ação do tempo. A unidade que se dá a partir dessa indeterminação, na interpretação de Nietzsche, é a “matriz de todas as coisas” (NIETZSCHE, 1985, p.18), a que só pode ser “designada negativamente pelo homem” (NIETZSCHE, 1985, p. 18). Segundo palavras de Heidegger, a sentença de Anaximandro versa sobre “o que avança do desvelado e tendo atingido o desvelado, dele se afasta desaparecendo” (HEIDEGGER, 1985, p. 30). Heidegger vê que a sentença de Anaximandro, ao tocar na questão fundamental do surgir da *gênesis* e do sumir da *phthorá*, estabelece um vínculo essencial a tudo que nasce, vive e morre. Em cada ente que surge e devém, enquanto insiste nos limites de sua transitoriedade, o acordo que brinda sua presença se articula com o desacordo de seu esquecimento, ou seja, o cuidado que o faz existir se coaduna com o descuido que o faz desaparecer. Imerso no tempo tridimensional – presente, passado e futuro – de sua manifestação, o ente, em grego *ón*, só é se estiver sendo, isto é, como *eón*. *Eón* é a diferença das diferenças, “o ser-presente do presente” (HEIDEGGER, 1985, p. 35), isto é, o que, segundo Heidegger, “designa o singular por excelência, que em singularidade é unicamente o uno unificante antes de qualquer número” (HEIDEGGER, 1985, p. 32).

Eudoro de Souza, no seu livro “Mito e História”, ao discorrer sobre as palavras lonjura e outrora, atenta para que seja pensado o limite do horizonte como o horizonte do limite. Ambas, lonjura e outrora, habitam esse lugar de indistinção, onde o céu e a terra circunferem. O

outrora se encontra no limiar do tempo, ou seja, na distância indeterminada de uma lonjura. É, portanto, a “indimensionável dimensão do tempo – que já não é tempo – de um além-horizonte” (SOUZA, 1981, p. 4). A indeterminação do outrora o livra de ser o tempo de agora, mas o deixa disponível para a possibilidade de vir a ser o tempo subsequente. Pois “em qualquer hora que tenha soado, que soe, que venha a soar” (SOUZA, 1981, p. 4). Diz Eudoro que o passado, em sua determinação, só existe se for possibilidade de se tornar presente para o homem. O pensador vê as instâncias do passado e do futuro como campos de polaridade que se equilibram em cada aqui e agora sendo vivido. “Cada presente tem o passado e o futuro que merece; nem melhor nem pior, só o seu parêntese” (SOUZA, 1981, p. 10), afirma. Eudoro de Souza compreende que o homem, na perspectiva da vigência de seu próprio tempo, “não está em trânsito; ele é o próprio trânsito” (SOUZA, 1981, p. 10). Para o pensador, a compreensão de uma época, como o destino historial do homem, está na relação complementar do seu atual vivido com o seu antigo projetado. Correspondendo a que “cada atualidade tem sua antiguidade” (SOUZA, 1981, p. 12), ao descortinar o passado, o homem está dialeticamente o vivenciando no presente.

Guimarães Rosa, conversando com Günter Lorenz, situa o tempo da sua vida de escritor e, conseqüentemente, a produção de sua obra como um eterno trânsito: “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim são a minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 72).

A aproximação da Grécia arcaica, a que precede o uso do alfabeto e da moeda, com a literatura de Rosa, é possível na medida em que o escritor apresenta um mundo ainda regido por uma ordem cósmica que concebe como sagrada a terra, dela se fazendo instaurar em sua poesia. O sertão primitivo e mágico é um mundo ainda não tocado frontalmente pela *pólis* dita moderna, pela urbanização, pela transformação do viver campesino em satélite de um complexo sistema

urbano-industrial. A literatura *rosiana* é vivida no sertão e em suas veredas, “onde aflora a água absorvida” (ROSA, 2003, p. 41), e onde nos é revelada a fonte de um mundo mágico, de passagens encantadas.

Guimarães Rosa, no “Corpo de Baile”, ao nos remeter à experiência arcaica dos poetas-cantores, inspirados pelo canto das musas, nos conduz à presença dessas divindades evocadas por Hesíodo no poema “Teogonia”. Segundo o mito grego que perdura na “Teogonia”, as Musas são as palavras cantadas, nascidas da Memória – a deusa Mnemosyne – , e de Zeus, o deus da justiça e soberania suprema. Zeus, após vencer Cronos e inaugurar a Idade Olímpica, engravidou a deusa em celebradas núpcias que duraram nove noites. Foram geradas dessa união sagrada nove filhas, as musas – Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-Coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-Voz – , para que pudessem cantar a soberania do deus. Diz Jaa Torrano em “O Mundo em Função das Musas”, texto que introduz a edição brasileira do poema “Teogonia”, que as musas são “o canto que elas próprias cantam e o poder de torná-las presentes pelo canto” (TORRANO, 2003, p. 24). As musas são deusas que, ao se desvelarem, nomeiam as coisas. Homenageiam-nas. Ao instaurarem a dimensão do sagrado, que é onde mora a poesia em toda sua força originária, as musas a tudo glorificam. Como num baile de palavras, as musas fazem o mundo poeticamente habitável. Seu canto se faz corpo do que é dito. São elas que tocam os poetas e, através deles, se encontram nas palavras. Musas que são as próprias palavras. Musas que inauguram dizeres com seus poderes divinatórios e seu encantamento. Manuel Antônio de Castro diz que toda manifestação poética inaugural que advém do poder das musas é, em sua essência, musical. “A palavra cantada não é algo que acontece ou não na nossa vida. Somos radicalmente musicais” (CASTRO, 2003, p. 19), afirma.

Quando se fala em música, considera-se implícita sua raiz histórico-etimológica que, originariamente, evoca a imagem divina das musas. Antônio Jardim, na sua tese de doutorado, “Música e a Vigência do Pensar”, ensina que

música se diz em grego *mousiké*, e significa a arte das musas. A palavra é claramente aparentada com musa, não apenas com respeito à semântica, mas também sob o ponto de vista fonético. A palavra musa aparece quase por inteiro na palavra música, e é incontestável que possuem o mesmo radical (JARDIM, 1997, p. 177).

Para Jardim, “a música é a capacidade, a aptidão para dar realidade às musas” (JARDIM, 1997, p. 182). A música é, portanto, portadora da mensagem das musas. Realiza as musas que, ao mesmo tempo, se realizam nela.

O poeta, sinônimo de vate, que quer dizer “adivinho, oráculo; agoureiro; profeta, vidente” (HOUAISS, 2001), é o seguidor das musas. Há que venerá-las. Dentro da perspectiva de uma cultura oral e arcaica, ele é sempre um servidor da memória. Jaa Torrano diz que o poeta “tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) e através das palavras cantadas (Musas)” (TORRANO, 2003, p. 16). Antônio Jardim, ao dedicar um capítulo de sua tese à Memória, mãe das musas, e aos seus caminhos, relaciona-a diretamente com a Música. Em sua argumentação, Jardim situa a memória como sendo própria de um tempo que não é nem o finito, que prescreve o início, o meio e o fim de algo, e nem o eterno, que pertence à imortalidade dos deuses. A memória se substancia através de um outro tempo que, assim como o tempo finito, sugere um início que se sucede e, do mesmo modo que o tempo eterno, nunca se acaba. A esta modalidade temporal é dada a designação de eviternidade. A permanência eviterna de tudo o que, de um desvelamento inicial – *aletheia* – passa à condição velada de um esquecimento é que caracteriza substancialmente a temporalidade da memória. Estando de acordo com a dinâmica desveladora de tudo o que foi, o que é e o que será, a memória é um modo privilegiado de

criação. Diz Jardim: “Memória é fazer vibrar a presença do que está aparentemente ausente” (JARDIM, 1997, p. 196).

A relação originária entre memória e música é visceral e profícua. Antônio Jardim afirma que “toda música é memória, ao mesmo tempo em que toda memória se não música, é, pelo menos, musical” (JARDIM, 1997, p. 150). A música, ao transcender as representações, cria um espaço e um tempo próprios. Ao se abrir para a experiência de uma verdade extraordinária, sua configuração é sempre poética. Ambas, memória e música, fazem soar poeticamente uma realidade. Ambas se conformam na unidade de uma escuta. Estabelecem o sentido concreto do real ao se corresponderem na dinâmica inaugural da linguagem. “O que põe a memória na densidade do real é o que na música é música” (JARDIM, 1997, p. 196), diz Jardim.

Em um texto que se chama “A Criatividade da Memória”, Ronalds de Melo e Souza afirma que antes de Hesíodo já existia o culto às musas. São três as musas que precedem a “Teogonia”, “veneradas num santuário antiqüíssimo, situado no Monte Hélicon” (MELO E SOUZA, 2001, p. 12). Chamam-se Melete, Mneme e Aoide. Escreveu Ronalds:

As três musas manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética. Melete designa a disciplina indispensável ao aprendiz do rigor da composição. Mneme prodigaliza o vigor da improvisação e da recitação. Aoide é o canto, o resultado harmonioso da interação entre o vigor da composição dispensado por Melete e do vigor da inspiração prodigalizado por Mneme. Três em uma ou uma em três, a trindade divina das musas constitui a essencialidade divina da poesia, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional (MELO E SOUZA, 2001, p. 12).

No culto a esta trindade é que reside o sentido original da existência poética no homem pré-helênico. Ronalds chama a atenção também para as Ninfas, musas telúricas que, assim como Melete, Mneme e Aoide, são anteriores às musas olímpicas de Hesíodo. As Ninfas habitam os bosques e os montes, vivendo bem próximas das fontes e dos riachos. Sendo detentoras de uma fertilidade inesgotável, simbolizam uma mulher eternamente jovem. Uma noiva sempre dada às

núpcias. Divindades mediterrâneas de uma época ainda anterior à formação da cultura grega, as ninfas têm o cuidado sensível da terra, ao partilharem de seus poderes maternais. O saber primordial destas primeiras musas ctônicas, a partir da “Teogonia”, tornou-se parte do sincretismo religioso que Hesíodo instituiu entre os gregos. Passou a conviver com o reinado de Zeus e dos deuses do Olimpo. Mnemosyne, ou a Memória, sendo filha de Gaia (a Terra) e Urano (o Céu), indica que as nove musas, suas filhas, são dotadas de poderes terrestres e celestes.

Em meio às diversas linhagens dos deuses na “Teogonia”, Ronaldes de Melo e Souza atenta para duas grandes ordens genealógicas existentes no poema. Uma que remonta as núpcias eróticas do Céu e da Terra e a outra que tem como princípio o poder ilimitado do Caos. Eros, como força cosmogônica primordial, intervém na procriação amorosa das divindades terrestres e celestes. O encanto das musas vem do seu poder de sedução. Potência avassaladora de separação, o Caos é seu oposto radical. Ao dividir em duas partes tudo o que é uno, o Caos funda a sua genealogia. A própria Terra originariamente concebe o Céu a partir dessa força de cisão. O Tártaro, por sua vez, identificado com o Caos, se localiza nas regiões inferiores da Terra. Em suas eternas trevas subterrâneas, se opõe simetricamente ao Céu. Jaa Torrano aponta para as quatro potências cosmogônicas originárias: Terra, Eros, *Kháos* e Tártaro. Elas formam “A Quádrupla Origem da Totalidade”. Terra, ao lado de Eros, e Caos, parêlo de Tártaro, interagem como pólos opostos. Afirma Ronaldes: “Em virtude da própria oposição, as duas potências cosmogônicas (*Kháos* e *Gaia*) determinam a polaridade correlativa da unidade total de um mundo submetido pelo duplo domínio da ordem cósmica e da desordem caótica” (MELO E SOUZA, 2001, p. 16).

A criação das musas, na voz de Hesíodo, abrange desde a extrema luminosidade dos deuses olímpicos até o terrificante negror das regiões caóticas do não-ser. Os domínios da Terra,

ao incluírem o brilho do Céu e a influência de Eros, têm como limites contrastantes o breu insondável do Caos e as profundezas abissais do Tártaro. Surgindo invisíveis na grande noite negra, cantando e dançando em celebração genesiaca, as musas vêm da esfera da privação caótica para que, por meio de seu canto, o mundo ordenado e cósmico possa vir a ser constituído. O poder encantatório de presentificação das musas, ao sugerir o trânsito de potências opostas, tem um caráter enantiológico. Jáa Torrano, comentando a aparição das musas, remonta a sabedoria de Heráclito quando diz que “cada contrário, ao surgir à luz da existência, traz também por determinação de sua própria essência, o seu contrário” (TORRANO, 2003, p. 23). Neste sentido é que, em seu alumbramento visionário, as musas trazem consigo também as trevas de sua ocultação. Sua força iluminada de ser se conjuga com as potências noturnas do não-ser. Ao mostrarem o que antes pertencia ao breu supremo do esquecimento, as musas se revelam criativamente em música e imagem. O esquecido, a imaterialidade disforme, instância velada que engloba tanto o passado quanto o futuro, modos de temporalidade que “enquanto ausência, estão igualmente excluídos da presença” (TORRANO, 2003, p. 27), através das musas torna-se o presente e o presentificável. A sonora e reluzente presentificação que as musas proporcionam junto aos poetas é o ato de nomear numinosamente. Poder nomear é poder ser a linguagem plenificando-se, ou seja, é poder se haver no jugo da unidade entre o ser e a linguagem.

O poeta e ensaísta Pedro Xisto em seu texto “À Busca da Poesia”, publicado originalmente em uma série de artigos no jornal **Folha da Manhã**, da cidade de São Paulo, trata da obra de Guimarães Rosa como fundamentalmente uma arte mito-poética. Ao celebrar a herança edênica da poesia, Xisto nos ajuda a imaginar que a linguagem nos primórdios da existência humana era essencialmente poesia. Mais do que isto, ao falar da correspondência de nome e nune, nos coloca a par com o elemento sagrado como força configuradora de sentido.

Pelo caminho de reflexão proposto por Xisto, na obra de Guimarães Rosa se evidencia a comunhão de seus personagens com a palavra poética numinosa.

Quando Ronaldo de Melo e Souza diz que “o consumado poder de criação das Musas se manifesta na relação que as intimiza com as forças germinativas da natureza” (MELO E SOUZA, 2001, p. 12), é como se estivesse se referindo ao contínuo florescer musical de “Corpo de Baile”. 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 estórias 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. Aberto às musas, o escritor imprime em suas narrativas um ritmo envolvente e irresistível. A celebração da existência se dá através de sua poesia brotante. Sagração infinita que acontece no tempo do eterno vir a ser, conjugado pela força da presença poética das musas. Regimentado pelas potências cósmicas e caóticas, e ungido pelo poder erótico da poesia, o mundo de Rosa é como o mundo arcaico da “Teogonia” de Hesíodo, assim descrito por Jaa Torrano: “Um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino, que beira o Espanto e o Horror, que permite a experiência do Sublime e do Terrível, e ao qual nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados” (TORRANO, 2003, p. 19).

1.3. A EMBRIAGUEZ DA DIVINA INSPIRAÇÃO

A inspiração para Guimarães Rosa se assemelha a uma possessão. “De repente o diabo me cavalga” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 71), confidenciou o escritor a Günter Lorenz. “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 71), afirmou. Em suas correspondências com Edoardo Bizzari, Rosa revelou algumas pistas sobre o seu processo de criação. Disse ele ter gerado “dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro (...) o seu Guimarães Rosa” (ROSA, 2003, p. 87). O escritor comentou que quando escreveu o “Corpo de Baile”, “não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento intelectual cerebrino ‘cerebral’ deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúmnico’ e elaboração subconsciente” (ROSA, 2003, p. 89). Rosa contou ao tradutor italiano que quando escreve um livro, o faz “como se estivesse ‘traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo” (ROSA, 2003, p. 99).

Como é que se dá a inspiração dos poetas ao serem tocados pelas musas? Platão, no diálogo “Fedro”, se refere à possessão divina e ao delírio dos poetas como pólos contrários ao jugo das razões do intelecto. O pensador, na voz de Sócrates, diz que “quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia” (PLATÃO, 1975, ps. 54 e 55). Em outro diálogo platônico, denominado “Íon”, a inspiração recebe uma atenção especial. Íon é um rapsodo, um profissional que recita poemas de outros autores *a palo seco*, isto é, interpretando-os sem ter sequer o acompanhamento

musical de uma lira. Sócrates, dirigindo-se a ele, afirma que os poetas, assim como os intérpretes, ou rapsodos, são movidos fundamentalmente pelos estatutos da embriaguez. A musa os toca e os entusiasma a fazerem seus versos. Ao serem possuídos, ficam fora de si. Este perder-se é a condição para que a poesia aconteça tanto nos poetas quanto nos declamadores. A possessão divinal que seqüestra os poetas e os intérpretes é que os torna criativos. Sócrates convence Íon que a tarefa do rapsodo e do poeta não inclui o conhecimento de uma arte, isto é, de uma *tekhné*. Eles não são possuidores de um conhecimento específico sobre nada. Somente pelo entusiasmo e pelo abandono de suas razões é que discorrem sobre os mais variados assuntos. Diz Sócrates a Íon: “Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou proferir oráculos” (PLATÃO, 1988, p. 49). Sócrates afirma que os poetas são capazes apenas de compor versos de acordo com o gênero da musa que o toca:

Nos outros gêneros, cada um deles é medíocre, porque não é uma arte que falam assim, mas por uma força divina, porque se soubessem falar bem sobre um assunto por arte, saberiam, então, falar sobre todos. E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis – pois estão fora de sua razão – , mas que é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles (PLATÃO, 1988, p. 49).

Ao dialogar com Íon, Sócrates aproxima os poetas ao culto às abelhas e ao mel. Os poetas, diz ele, “são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas bebem nos rios o leite e o mel” (PLATÃO, 1988, p. 49). Afirma o pensador “que é em fontes de mel, em certos jardins e pequenos vales das Musas que eles colhem os versos, para, tal como as abelhas, no-los trazerem, esvoaçando como elas” (PLATÃO, 1988, p. 49). O mel sempre esteve ligado às tradições sagradas na antiga Grécia. O semideus Aristeu, filho de Apolo e da ninfa Cirene, que nasceu “para ser um pequeno Zeus, um segundo Apolo sagrado” (KERÉNYI, 1998, p. 233), é um celebrado apicultor. “O seu nome significava que ele era ‘o melhor’ que o mundo tem para mostrar. O Zeus ‘melífero’ dos mortos” (KERÉNYI, 1998, p. 233), afirma Carl

Kerényi. Grande amigo das abelhas, Aristeu pertence a uma tradição muito antiga da mitologia grega. O poeta Virgílio, no livro IV de “As Geórgicas”, mostra uma passagem artificiosa de Aristeu onde ele, após o sacrifício de quatro bois e quatro vacas, ao deixar jazer seus corpos durante nove dias, atrai um enxame de abelhas. No mesmo poema, curiosamente, Aristeu é o responsável pela morte de Eurídice, a mulher do cantor e tocador de lira Orfeu. Após assediá-la com demasiada insistência, passa então a persegui-la. Eurídice, ao fugir de seu algoz, pisa em uma serpente e morre com uma picada no tornozelo. Carl Kerényi comenta que nesta ocasião “Aristeu levava vida de pastor no formoso vale de Tempe, debaixo do Olimpo” (KERÉNYI, 1998, p. 233).

O mel, antes doação de abelhas selvagens – geralmente encontradas nas grutas – ou retirado diretamente das flores, passou a ser fabricado por abelhas domesticadas. Considerado “a bebida da Idade do Ouro e o alimento dos deuses” (KERÉNYI, 2002, p. 33), teve a sua invenção creditada ao deus Dioniso. Além de ser usado para alimentação como uma doce dádiva divina, o mel também se identifica a uma embriagante euforia. Aristeu é considerado o criador da fórmula de uma bebida que era muito utilizada em antigos rituais sagrados, como os que homenageavam o surgimento de Zeus, realizados em grutas na ilha de Creta. Para os antigos cretenses, Zeus nasceu em uma caverna e o mel fabricado pelas abelhas foi o principal responsável pela nutrição do soberano dos deuses na sua infância. Sobre Aristeu, relata Carl Kerényi: “Seu lugar na história da cultura está determinado por sua relação com o mel. Dizia-se que ele ensinou aos homens o uso da colméia, e era também o inventor da mistura de vinho e mel” (KERÉNYI, 2002, p. 36). A bebida, o inebriante hidromel, feito a partir da fermentação do mel, precedeu o vinho nos cultos dionisiacos. Ensina Carl Kerényi:

As palavras gregas para ‘ficar bêbado’ e ‘embebedar’ são *methýein* e *methýskein*. Mais rara e mais tardia é a forma *oinoûn* (derivada de *oînos*, ‘vinho’). Cognatos de *méthy* significam ‘mel’ não apenas em uma série de

línguas indo-européias, mas também no extrato comum indo-europeu/fino-úgrico, como por exemplo as palavras finlandesas *mesi*, *metinen* e a forma húngara *mez*. A palavra germânica *Met* e o vocábulo inglês *mead* significam ‘hidromel’, e têm paralelos precisos nas línguas nórdicas. Em grego, *méthy* manteve o sentido de ‘bebida embriagante’, e chegou a ser usada para designar a cerveja dos egípcios (KERÉNYI, 2002, p. 33).

No “Campo Geral”, poema do “Corpo de Baile”, o inspirado Seo Aristeo, homônimo do semideus Aristeu, é para o menino Miguilim um conselheiro. Portador de uma verdade solar, este personagem transmite os fundamentos de uma sã sabedoria. Assim como o Dito, o irmãozinho de Miguilim, Seo Aristeo, na narrativa, é porta-voz de um sentimento de alegria e júbilo. Alto e bonito, está sempre rindo para todos. Parece um doido, ao chegar “montado no seu cavalinho sagaz” (ROSA, 1970, p. 43) com a simples incumbência de avisar aos caçadores a proximidade de uma anta. Com “engraçadas vênias de dançador” (ROSA, 1970, p. 43), é um personagem “desinventado de uma estória” (ROSA, 1970, p. 43). Diz que já morreu uma vez, uma “morte de ida-e-volta” (ROSA, 1970, p. 44). Criador de abelhas, que vão “de mel a mel, bem e mal” (ROSA, 1970, p. 44), Seo Aristeo afirma: “Sempre elas me diligencêiam, me respeitam como rei delas, elas sabem que eu sou o Rei-bemol... Inda ontem, sei, sabem, um cortiço deu enxame, enxame enorme: um vê – rolando uma nuvem preta, o diabo devia de querer estar no meio, rosnando...” (ROSA, 1970, ps. 44 e 45). Tudo que Seo Aristeo aprendeu foi com o sol, as abelhinhas e a riqueza enorme, justamente a que ainda não tem. Ao conversar com macacos no meio do mato, o personagem se vê aberto para a escuta de suas aventuras e manhas. Luís da Câmara Cascudo, em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, diz que o macaco, o simpático herói de inúmeras estórias populares, é “a figura da agilidade, astúcia sem escrúpulos, infalivelmente vitorioso pela rapidez nas soluções imprevistas e felizes” (CASCUDO, 1972, p. 527). Sempre bem recebido pela família de Miguilim, “Seo Aristeo sossegava para almoçar. Supria aceitar cachaça. Oh homem! Êle tinha um ramozinho de ai-de-mim de flôr espetado na

copa do chapéu, as calças êle não arregaçava. Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias” (ROSA, 1970, p. 45). “Miguilim desejava tudo de sair com êle para passear – perto dêle a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias” (ROSA, 1970, p. 45), diz o narrador.

Quando Miguilim soube da morte do pai, com quem não tinha um bom relacionamento, Seo Aristeo apareceu para conversar com ele, lhe trazendo “um favo grande de mel de oropa, enrolado em fôlhas verdes” (ROSA, 1970, p. 98). Miguilim, que estava “num arretriste, aquela saudade sòzinha” (ROSA, 1970, p. 98), chorava muito. Estava inconsolável. Seo Aristeo, sempre engraçado e alegre, divertia o menino com seus mimos, “fincava o dedo na testa, fazia vênha de rapapé no meio do quarto, trançava as pernas” (ROSA, 1970, p. 99). “Tristeza é agouría...” (ROSA, 1970, p. 98), lhe dizia. Miguilim, certa vez, ao comentar sobre a ébria alegria de Seo Aristeo, quis saber se ele bebia. Sua mãe lhe respondeu que não. Para a mãe de Miguilim, Seo Aristeo era desse jeito porque justamente “nasceu foi no meio-dia, em dia-de-domingo” (ROSA, 1970, p. 100). Seo Aristeo se reconhecia na imagem da cura, trazida pelo ressoar da palavra cantada. Aconselhava em versos, proferindo cantigas que diziam fechar a porta do inferno e dar cachaça ao sabiá. Ensinava a Miguilim a gostar de si. “De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeo sabia ser” (ROSA, 1970, p. 99), comenta o narrador.

Seo Aristeo, ao aparecer na narrativa de “Campo Geral”, deixa uma marca indelével de sua poesia. Nas passagens em que ele surge, parece vir de longe, de um lugar que não se sabe onde, nomeado apenas de Vereda. Guimarães Rosa confidenciou em uma carta a Edoardo Bizzarri que Seo Aristeo é “uma personificação de Apollo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (ROSA, 2003, p. 39). Curiosamente, Rosa atribui ao Seo Aristeo as propriedades de Apolo e não do homônimo Aristeu, filho do deus, gerado a partir de sua união com a ninfa.

Walter Friedrich Otto, ao rememorar Apolo em sua obra “Os Deuses da Grécia”, reconhece na divindade olímpica algumas atribuições bem marcantes. Ao dispor de uma energia ao mesmo tempo jovial e viril, de rosto imberbe e cabeleira ondulante, Apolo é um deus “sublime, vitorioso e lúcido” (OTTO, 2005, p. 53). Sua importância para o panteão grego só é ultrapassada pela absoluta soberania de Zeus. Possuidor de uma imponente nobreza, revestida de uma resplandecente santidade, sua imagem traduz uma “imperiosa vocação para o conhecimento, a medida e a ordem” (OTTO, 2005, p. 57).

Escreveu Walter Friedrich Otto: “Na música de Apolo ressoa o espírito de todas as formações viventes” (OTTO, 2005, p. 64). Ponto central na figura de Apolo, a música é “a grande educadora, a origem e o símbolo de toda ordem do mundo e da vida humana” (OTTO, 2005, p. 68). Diz o mito que Hermes, seu irmão, quando inventou a lira, lhe deu de presente e ainda o ensinou a manejá-la. Seu toque sempre foi ligado a uma reluzente sobriedade. Clareza e conformação são atributos espirituais que traduzem seus sons divinais. Tida como apolínea é a música que se mede pelo “conhecimento do que é justo” (OTTO, 2005, p. 58) e se estabelece pela “constituição de ordens superiores” (OTTO, 2005, p. 58). Se a figura do deus é indissociável da imagem de sua lira, Seo Aristeo, o personagem de Guimarães Rosa que o personifica no “Campo Geral”, tem como grande companheira a sua viola, a “Minréla-Mindóla, Menina Gordinha, com mil laços de fitas... – viola-mestra de todo tocar!” (ROSA, 1970, p. 44).

Apolo, identificado pela infinita claridade do Sol, está sempre a manifestar uma atitude lúcida perante o fluxo dos acontecimentos. Seo Aristeo, identificado com o deus grego, é também guiado pelo astro-rei. Morador de distantes cercanias, assim como o personagem de Rosa, Apolo conserva o poder de sua divindade na lonjura. Conhecido como “aquele que fere de longe” (OTTO, 2005, p.70), o deus, além da lira, carrega sempre consigo um arco. “A canção do mais vigilante dos deuses não desponta sonhadora de uma alma ébria, antes voa reta para seu

destino claramente visível, a verdade – e o alvo que atinge é seu divino ser” (OTTO, 2005, p. 68), diz Otto. O disparar de suas flechas é suave e certo. A precisão é o seu maior dom. Walter Friedrich Otto adverte que, para compreender Apolo, é preciso estabelecer uma íntima relação entre os efeitos produzidos pelos prodígios de seu arco e o toque de sua lira. Para o pensamento de Heráclito, o arco e a lira, no limite de suas diferenças, simbolizam a união dos contrários. Apolo prescreve a unidade na identidade dos dois, na medida em que promove “em ambos o ato de lançar um projétil rumo ao seu alvo: em um caso, a flecha certa; em outro, a certa canção” (OTTO, 2005, p. 67). Os gregos que cultuavam Apolo viam nos disparos de seu arco toda a retidão de um conhecimento ordenado e claro.

Octavio Paz, em sua obra “O Arco e a Lira”, destina um capítulo para tratar da inspiração poética. Para o pensador, a poesia não traduz a experiência, ela é a própria experiência. Afirma Paz: “A experiência se dá ao nomear aquilo que, até não ser nomeado, carece propriamente de existência” (PAZ, 1993, p. 191). O poeta é e não é apenas ele mesmo no momento da inspiração. Algo o toma e o faz proferir palavras. Paz se refere a uma espécie de vontade alheia, isto é, algo que pode ser compreendido como uma outra voz. Um estado de espírito que não é o que comumente se entende por vontade. Um antecipar-se premeditado pela intuição do poeta, que “não implica reflexão, cálculo ou previsão; é anterior a toda operação intelectual e se manifesta no momento mesmo da criação” (PAZ, 1993, p. 194).

Resultante de forças contrárias, como o arco e a lira, o momento da inspiração é originariamente ambíguo. Obedece tanto ao que pertence quanto ao que não pertence ao poeta. O que vem ao seu encontro e o que ele extrai de si são oposições complementares que alimentam sua criação. A inspiração, desta forma, está diretamente ligada ao projetar-se do homem no paradoxo de sua temporalidade. Lançando-se para frente como uma flecha disparada pelo arco propulsor de sua existência, o homem, ao criar sua realidade, recria-se. No fluxo de sua perpétua

criação, ele se rende aos poderes eróticos que celebram sua unidade. Decidindo sobre a sua própria condição, invenciona o mundo e se metamorfoseia em um outro que não é senão ele mesmo. “O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar de seu mundo, anterior à cisão eu e ‘outro’ ” (PAZ, 1993, p. 219), diz Paz. Para o pensador, quando o homem se entrega à plenitude de seu destino, ele aceita ganhar ou perder na possibilidade de somente ser. Quando, enfim, a oposição entre a vida e a morte se torna indiferente, ele ganha liberdade para lançar-se adiante. “A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em ‘outridade’ para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da ‘outra voz’ ” (PAZ, 1993, p. 215), afirma Paz.

O mistério da inspiração, desde as origens da humanidade, foi concebido como uma dádiva divina oferecida aos poetas. Um poder que faz os deuses se mostrarem a partir da anunciação das palavras sagradas. Ao permitir o ressoar dessas irresistíveis vozes em seus versos, o poeta os reverencia em imagens fulgurantes. Guimarães Rosa foi um escritor que sempre defendeu o primado da poesia sobre a razão. Ao confidenciar a Edoardo Bizzarri, ser um homem extremamente religioso e especulativo, afirmou que todos os seus livros “são por essência ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxoelar presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90).

O homem que cultiva a atitude racionalista, ao obedecer a uma concepção meramente subjetiva de sua existência, transforma a criação em um mero problema a ser resolvido. A alegria espontânea das revelações dá lugar ao teatro da seriedade e a uma precária segurança, alicerçada pelo cálculo e pela repetição. Inspirar-se é uma deliberação que entra em choque com a sua idéia egocêntrica de trabalho. Escrever passa a ser instrumentalmente uma ação que lhe corresponde

muito mais a uma disciplina metodológica baseada num conhecimento formal do que um prestar-se a ouvir vozes que não lhe oferecem uma pronta seguridade. Buscar as delícias da inspiração se transforma em sinônimo de indolência. A rejeição ao descontrolo que uma criativa embriaguez pode lhe proporcionar faz com que esse homem, cada vez mais destituído de si mesmo, se torne um servo incondicional do limitado alcance de suas razões. Se na própria voz de Sócrates, “o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão” (PLATÃO, 1988, p. 49), para o homem distanciado dos encantos mais pueris da invenção resta apenas o peso gravitacional de seu espírito.

2. MUSICALIDADE: ALGUNS PONTOS

2.1. OS ELEMENTOS MUSICAIS E A ESCRITA

Guimarães Rosa, dialogando com Günter Lorenz, afirmou: “Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 88). As confissões de Guimarães Rosa a Lorenz deixaram muitas evidências sobre a maneira que o escritor pensava (e sentia) a tensão dinâmica que rege a musicalidade das palavras.

Para melhor nos movermos nas questões que envolvem a musicalidade da prosa poética de Guimarães Rosa, seria conveniente primeiro nos atermos às definições correntes dos principais elementos que constituem a música: a melodia, a harmonia e o ritmo. O que é ritmo? O que é harmonia? O que é melodia? Como estas palavras se transformaram em conceitos regentes do que vem a se chamar de arte musical?

Com o estudo da origem do termo ritmo no Ocidente, Émile Benveniste o localiza entre os antigos gregos, fundamentando sua pesquisa na história do desenvolvimento da palavra *rytmós*. Benveniste investiga a ligação existente entre as palavras *rytmós* e *rein*, isto é, entre ritmo e fluir. Com isso, desmistifica a noção ingênua de que o ritmo, como é hoje designado, foi entendido quando o homem, ao observar o mar, notou no movimento de fluxo e refluxo de suas ondas uma constante regularidade. Benveniste explica que a noção de ritmo enquanto o vai-e-vem das ondas não se compreende na palavra *rein*, que por sua vez sugere a imagem de um contínuo fluir dos rios, em uma permanente correnteza.

Segundo Benveniste, antes de ser o que hoje é entendido como ritmo, *rytmós* tinha um outro sentido, que era o de ser uma “forma distintiva, figura proporcionada, disposição” (BENVENISTE, 1991, p. 366). Demócrito, filósofo da escola jônica, empregava *rytmós* como

“forma”, ou seja, “o arranjo característico das partes num todo” (BENVENISTE, 1991, p. 364). Esta definição também é encontrada em textos de Heródoto, Leucito, Anacreonte, Teócrito e Xenofonte, na lírica de Arquíloco, na poesia trágica de Ésquilo, Eurípedes e Sófocles, e na filosofia de Platão e Aristóteles.

Como existem outras palavras em grego para designar “forma”, Benveniste explica que *rytmós*, especificamente

nos contextos em que aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável (BENVENISTE, 1991, p. 368).

Foi a partir de Platão que *rytmós* passou a delimitar o que hoje é entendido como ritmo. Platão partiu da definição largamente usada e a trouxe para exemplificar uma “forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento” (BENVENISTE, 1991, p. 368). Benveniste atribui ao pensador o que ele chama de uma circunstância decisiva: “a noção de um *rytmós* corporal associado ao *metron* e submetido à lei dos números; essa ‘forma’ é, a partir de então, determinada por uma ‘medida’ e sujeita a uma ordem” (BENVENISTE, 1991, p. 369).

Martin Heidegger, em um ensaio denominado “A Palavra”, propôs um caminho desafiador para se pensar o ritmo. Ao comentar o ritmo de uma canção de Stefan George, escreveu que: “Ritmo, *rytmós*, não significa fluência e fluir, mas articulação de harmonia. O ritmo é o repouso que articula o movimento do caminho da dança e do canto, permitindo-lhe pousar e repousar em si mesmo. O ritmo confere repouso” (HEIDEGGER, 2003, p. 182). Na perspectiva do pensador, o movimento existe se estiver articulado com o seu oposto, fundado na dimensão estática. Ao projetar-se no tempo, a dança repousa na ilusão de cada ponto alcançado.

De um ponto a outro, movimenta-se. O ritmo, sendo este movimento, é o que proporciona a possibilidade dinâmica da passagem. Transitando de repouso a repouso e de movimento a movimento, o ritmo opera. O poema, a produção essencial do agir de um poeta, acata imagens que repousam em si seu brilho. Assim, da mesma forma, acontece com a música ritmada, que faz repousar estados sonoros particulares e fugazes. Estes, ao se encadearem harmonicamente, perfazem o caminho que lhes é próprio. A juntura é o acordo que em tudo existe. Em cada momento ocorrido, confere e presta vitalidade.

O escritor e musicólogo Mário de Andrade, em sua obra “Pequena História da Música”, ao falar do ritmo em suas manifestações primigênicas, usa a sua significação tal como ela foi entendida a partir de Platão e como ela é até hoje, associada a um intervalo de tempo regular no ataque do som. Mário de Andrade afirma que

os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som (ANDRADE, 1987, p. 12).

O escritor atribui ao ritmo uma qualidade dinamogênica que age diretamente no homem sem que haja qualquer filtro da consciência. O ritmo no homem é o pulsar vital de seu corpo. Para Mário de Andrade, essa noção é muito clara nos chamados povos primitivos. “O corpo é, para os primitivos, uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade” (ANDRADE, 1987, p. 16), diz o escritor. A manifestação do ritmo nos corpos, quando reverbera coletivamente, promove socializações em torno da música. Mário de Andrade, descrevendo a musicalidade dos primitivos, diz que seus instrumentos são ruidosos, pouco melódicos, ao promoverem suas vibrações na medida em que são golpeados. Os sons emitidos dessa forma não têm altura fixa, não se sustentam, não se prolongam e tampouco se ligam a outros subseqüentes. Para o escritor, música assim, “predominantemente rítmica, muito pouco

melodiosa, socialística e estreitamente interessada, no geral monótona”, por ser refratária à cadência abstrata da reflexão, propicia “os efeitos mágicos da encantação” (ANDRADE, 1987, p. 17).

Mário de Andrade, ao discorrer sobre a música do período conhecido como Antigüidade, aponta que nessa fase da história do Ocidente já existe o que pode ser chamado de uma arte musical. Nesse contexto de época é que se insere a Grécia dos aedos, cantores que se acompanhavam com a lira de quatro cordas, dos *nomoi*, cantados com acompanhamento das apolíneas cítaras (instrumentos de cordas), e dos ditirambos, entoados com o auxílio dos aulos (instrumentos de sopros). Carl Kerényi, ao falar dos ditirambos, cânticos em homenagem ao surgimento do deus Dioniso, como a música dos festivais atenienses, relata: “No ditirambo, canta-se o deus recém-nascido após um parto demorado. ‘Ditirambo’ era um dos nomes do próprio Dioniso, nome que foi dado ao gênero de cântico coral” (KERÉNYI, 2005, p. 262). “Arquíloco, o mais antigo compositor de ditirambos conhecido, confessou que sabia como cantar o ditirambo tão logo o vinho lhe abalava a mente com seu raio”, diz Kerényi. Capaz de proporcionar efeitos de transe, a música cultuada pelos gregos, tida como “um donativo especial das divindades” (ANDRADE, 1987, p. 24), era intimamente ligada à poesia e à dança. Diz Mário de Andrade que “o compositor grego era ao mesmo tempo cantor, poeta e dançarino. As músicas continham texto e expressão coreográfica” (ANDRADE, 1987, p. 28).

A palavra grega *harmonía* “significa precisamente ‘junção das partes’ ” (BRANDÃO, 1988, p. 147). Platão, no diálogo “Leis”, já se referia à harmonia no contexto da música como a “ordem da voz na qual o agudo e o grave se fundem, e à união dos dois se chama arte vocal” (PLATÃO *apud* BENVENISTE, 1991, p. 369). No diálogo “A República”, harmonia aparece como união dos sons no sentido de uma alternância, idêntica à noção atual de uma escala musical. No Livro III desse diálogo, há uma passagem em que Sócrates e o músico Glauco

avaliam a melhor harmonia para ser utilizada na educação musical dos cidadãos. Conclui-se que as harmonias plangentes, como a lídia mista e a aguda, deveriam ser suprimidas, pois são as que provocam embriaguez e indolência. As lassas, a jônica e a lídia, também seriam deixadas de lado por serem efeminadas. Apenas duas deveriam permanecer: a que imita a entonação de um guerreiro em uma violenta batalha e a que clama no homem pelo voluntarismo e pela moderação. Dessa forma, só seria possível a propagação de músicas que inspirassem valentia ou temperança. Os instrumentos usados seriam apenas a cítara e a lira, sendo que nos campos ainda admitir-se-ia o píforo. Censuradas estariam as flautas, por serem capazes de reproduzir todos os tipos de harmonias. O ritmo, por sua vez, não deveria variar muito, pois o movimento de sua cadência teria que exprimir para o cidadão “uma vida regulada e corajosa” (PLATÃO, 2000, p. 93). Ritmos que supostamente “convêm à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros vícios” (PLATÃO, 2000, p. 93) deveriam ser imediatamente esquecidos.

Sócrates assim estabelece uma distinção fundamental entre dois tipos de música. A que deve ser proibida por estar ligada a um comportamento desajuizado e a que é permitida por ser considerada de utilidade pública para os cidadãos. A boa música, para o pensador, deve estar sempre corretamente ligada às idéias do bem e do belo. Nessa visão platônica se evidencia a opção pela permanência do equilíbrio formal da música apolínea, representada pelas cítaras e liras, e a exclusão da expansiva música dionisiaca, das sonoras flautas ou dos aulos. Sócrates acredita, com suas idéias, purificar a *pólis* e retirá-la da languidez provocada pelas cerimônias extáticas e altissonantes que homenageiam o deus Dioniso. No seu projeto de uma cidade ideal, assistida e governada pelos filósofos, o pensador afirma que “a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem educado” (PLATÃO, 2000, p. 95). Nesse modelo idealizado, os músicos são vistos como guardiães morais e

a eles cabe “reconhecer as formas de moderação, da coragem, da generosidade, da grandeza de alma, das virtudes suas irmãs e dos vícios contrários” (PLATÃO, 2000, p. 96). Para Sócrates, a música unida à poesia tem sempre que se submeter ao dizeres do texto. Os elementos musicais, o ritmo, a harmonia e a melodia, têm que se adequar às palavras e nunca o contrário. José Miguel Wisnik, no seu livro “O Som e o Sentido”, comenta:

Concebida como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social, a música é ambivalentemente um poder agregador, centrípeto, de grande utilidade pedagógica na formação do cidadão adequado à harmonia da *pólis* e, ao mesmo tempo um poder dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social (WISNIK, 2000, p. 93).

No final do diálogo “A República”, no Livro X, Sócrates, ao mencionar as recompensas dadas aos homens bons pela justiça divina após a morte, relata a Glauco a estória de Er, o guerreiro que faleceu em uma batalha e milagrosamente ressuscitou dez dias depois. Sendo autorizado por imortais juízes, Er percorreu os confins do além para que pudesse voltar e contar onde estivera e o que vira. Entre tantas imagens extraordinárias das almas de homens terríveis pagando pelas suas iniquidades, e de outras, daqueles que foram virtuosos em vida, celebrando as belas visões celestes, Er diz ter observado nas extremidades do céu uma configuração espacial em que oito esferas se equilibravam, girando com o auxílio da Necessidade. As esferas formavam oito círculos luminosos e moventes, e no alto de cada um deles se encontrava uma Sereia, emitindo uma única nota. Uma harmonia celeste se ajustava nesse arranjo, onde ainda três outras mulheres, sentadas em seus respectivos tronos, “acompanhando a Harmonia das Sereias” (PLATÃO, 2000, p. 349), também cantavam. Eram as Moiras, as três filhas da Necessidade: Láquesis é a que canta o passado; Cloto, o presente; e Átropo, o futuro. Contou Er que, ao lado das três mulheres, um hierofante se fazia responsável por conduzir as almas dos mortos para a sufocante Planície de Lete, onde as almas bebiam a água do rio Ameles para que pudessem se esquecer de quase tudo que haviam presenciado, tanto na vida quanto na morte. As almas

errantes, que ali bebessem mais do que lhes cabia, se destinariam a cair na ignorância de um total esquecimento. Porém, a Er, que acompanhara todos movimentos do cortejo das almas, não fora permitido beber a água. Para a sua surpresa, um trovão ruidoso, seguido de um intenso tremor, subitamente lançou as almas em uma nova vida terrestre, totalmente distinta da que porventura haviam perdido. Imediatamente após o momento da sua reencarnação, o guerreiro acordou em seu próprio corpo.

Platão, a partir do relato extraordinário das imagens presenciadas por Er, une seu pensamento a uma alegoria mítica em uma armação em que o giro das esferas e o canto das sereias simbolizam conjuntamente os planetas e as notas da escala musical. Um cenário onde se conjugam as forças temporais das Moiras que governam os destinos das almas e os poderes de iniciação e de adivinhação de um hierofante. A imagem platônica da perfeição celestial a partir do arranjo sonoro das esferas é metáfora ideal para a música. Corresponde ao tempo circular e irrevogável de uma harmonia infinita, cuja influência na constituição da *pólis* é demarcada pela beleza de reminiscências eternas. Música das alturas que se identifica com as vibrações de uma plenitude somente encontrada nas regiões supracelestes.

O mito de Er diz que as almas, antes de retornarem à vida, presenciam um grandioso espetáculo visual e sonoro e que, ao beberem a água do esquecimento, apagam de sua memória quase tudo o que foi visto. Esse esquecer-se de quase tudo, necessário para a reencarnação das almas na Terra, deixa em uma nova vida a vaga possibilidade da lembrança dessas visões e das audições celestiais. Dizer que alguém canta ou toca um instrumento divinamente soa, pelo mito de Er, como dizer que sua música está de acordo com a lembrança de suas reminiscências eternas. Músicos que cantam ou tocam com alma, segundo a mesma linha de interpretação, teriam as marcas desse canto celestial bem vivas. Fonte de analogias, o mito de Er, relatado por Sócrates, é modelar. Um princípio universal que, associado à ordem numérica da Escola

Pitagórica, alicerçou com firmeza as associações aritméticas, geométricas e astronômicas, bastante sistemáticas para o pensamento e a prática musical posterior. Wisnik afirma que, nesse sentido, “o modelo da harmonia das esferas aspira para a música uma permanência sem acidentes nem desvios (ou transformações), e supõe que a escala (ideal) seja praticada sob estrita observância, sem deslizamento da norma” (WISNIK, 2000, p. 93).

Na Europa medieval, sob o domínio musical da Igreja Católica, cujos dogmas foram bastante influenciados pelas doutrinas neoplatônicas, o culto ao ritmo, que nutria culturas dançarinas como a grega, deu lugar a uma música essencialmente melódica. Mário de Andrade diz que houve uma “preponderância sutil e condescendente da melodia” (ANDRADE, 1987, p. 34) que embalou a cristandade durante muitos séculos. O escritor relaciona as vibrações da música meramente vocalizada do canto gregoriano com os ideais de purificação e elevação da alma derivados do platonismo e buscados pela Igreja. Wisnik diz que “o canto gregoriano é um herdeiro, neoplatônico, da harmonia das esferas” (WISNIK, 2000, p. 96). Nele, com a conseqüente supremacia melódica, privilegia-se uma “música que se desenvolve no plano das alturas, negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular para fluir estaticamente sobre o seu leito de sílabas sonoras, evoluindo sob o arco dos seus desenhos melódicos” (WISNIK, 2000, p. 97).

Tempos depois, findado o período medieval, com o surgimento do Humanismo e o conseqüente mergulho do homem no estudo das artes do período da Antigüidade Clássica, houve uma crescente busca de diversos valores esquecidos pela civilização cristã. A antiga Grécia, pré-filosófica, dos mitos e de suas múltiplas divindades, voltou a inspirar os caminhos da arte e do pensamento. Nesse contexto é que músicos, acompanhados de alaúdes, címbalos e harpas, retomaram a figura dos cantores poetas, antes reiniciada pelos ambulantes bardos medievais que, por volta do século XI, às margens do sistema clerical, já se faziam legítimos portadores da

tradição grega dos aedos. No século XVI, ocorreu um intenso movimento da canção popular, que possibilitou o significativo retorno da importância social do ritmo e o florescimento de novas concepções sonoras, como a aceitação e utilização da dissonância e do trítone. Foi no período denominado de Renascença, com a consolidação da polifonia, recurso estilístico há séculos já sendo utilizado, que pela primeira vez aparece a idéia contemporânea de harmonia, isto é, o uso cadenciado de acordes semelhante ao que hoje é chamado conceitualmente de uma estrutura harmônica. Na Itália, mais precisamente nos madrigais renascentistas de Veneza, passa-se a formar linhas de acordes com três notas nos alaúdes para o acompanhamento dos cantores. O alaúde, similar ao violão, bastante familiar nos séculos XV e XVI, aparece como o instrumento polifônico que permite facilmente a formação desses acordes. Sua utilização nesse contexto foi, segundo Mário de Andrade, um “convite constante à harmonia” (ANDRADE, 1987, p. 70). Com os encadeamentos dissonantes e consonantes de tensão e repouso da harmonia, a prática musical ganha novos horizontes por meio de uma “dialética permanente da instabilidade e estabilidade” (WISNIK, 2000, p. 101). A fixidez tonal da harmonia das esferas, característica marcante do cantochão, é substituída pelas relações móveis de tonalidade. No século XVII, finalmente, a harmonia se estabelece como uma técnica laica de amplas possibilidades, inaugurando uma nova e duradoura fase na história da música ocidental. Durante séculos de grandes compositores e magníficas obras-primas, entre crises e revoluções sociais e políticas, em meio a mutações e sofisticações das formas musicais e dos ideais artísticos, o mundo ocidental se valeu e ainda se vale desse momento histórico da música, em que se consolidou a noção de harmonia. No século XX, com a rebeldia venturosa de diversos compositores, foram postas em cheque muitas crenças em torno de sua estruturação. No entanto, quase todas as mudanças e experimentações se deram a partir da sua própria concepção.

Se, na história da música ocidental, em sua determinação cronológica, o ritmo é considerado o mais antigo elemento e a harmonia o mais recente, a melodia, talvez por ser o mais próximo das implicações emotivas da fala humana, é que geralmente assume o maior destaque. Melodia, que provém do grego *mélos*, que significa “membro, articulação” (HOUAISS, 2001), assim se define, segundo as palavras do “Dicionário Grove de Música”: “Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (SADIE, 1994, p. 592). O dicionário assim descreve a dependência mútua dos elementos musicais:

Melodia, ritmo e harmonia são considerados os três elementos fundamentais da música; encará-los como independentes, porém, seria uma simplificação excessiva. O ritmo é componente importante da própria melodia não apenas porque cada nota tem uma duração, mas também porque a articulação rítmica numa escala mais ampla lhe dá forma e vitalidade; por outro lado, a harmonia geralmente desempenha papel essencial, ao menos na música ocidental, na determinação do contorno e na direção de uma linha melódica, cujas implicações harmônicas podem, por sua vez, dar vida à melodia (SADIE, 1994, p. 592).

Nota-se no texto transcrito do dicionário que, conceitualmente, a melodia assume mais importância do que os outros elementos musicais. Ao tratá-los em uma correlação de forças, Sadie demonstra claramente uma subordinação da harmonia e do ritmo aos caprichos dos contornos melódicos. Para o senso comum não é muito diferente. O interesse do ouvinte, na maioria dos casos, primeiro atende aos seus apelos. A atitude de ouvir música é, em geral, entendida como o sinônimo de seguir uma melodia. Embora existam exceções consideráveis, ocorridas em muitas obras, e até movimentos contrários à sua preponderância psicológica, a melodia quase sempre é o elemento mais característico para o reconhecimento e a memorização de uma determinada música.

O trompista da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e professor de Teoria Musical da UNB, Bohumil Med, apresentou em seu livro “Teoria da Música” uma definição

didaticamente resumida sobre a arte musical, compreendida apenas em sua dimensão técnica: “Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996, p. 97). Nesse livro, destinado à iniciação musical, lê-se que a harmonia para os músicos está ligada a uma concepção vertical, isto é, os sons são “dispostos em uma ordem simultânea” (MED, 1996, p. 11), desse modo, produzindo efeitos diversos, ora consonantes ora dissonantes. Às sensações imediatas desses efeitos são atribuídas metáforas. Diz Med: “A consonância proporciona uma sensação de repouso e estabilidade” (MED, 1996, p. 97), enquanto que a dissonância sugere “movimento e tensão” (MED, 1996, p. 97). A melodia, por sua vez, sendo ocorrência sucessiva dos sons, é ligada a uma concepção horizontal. Comumente a ela se atribui ser o discurso da música. Quando esse discurso é feito por mais de uma voz, há que se considerar também o contraponto, que é o nome dado ao efeito produzido por melodias diferentes, quando tocadas ou ouvidas ao mesmo tempo. Para Med, o contraponto abrange a verticalidade e a horizontalidade na música. E o ritmo? Pertencem à instância convencionalizada do ritmo as idéias de ordem, equilíbrio e proporção em que sons harmônicos e melódicos se dispõem. O ritmo, considerado a parte mais elementar da música, é ligado a uma concepção matemática do tempo. Esses conceitos, há muito tempo aceitos e difundidos pelos que estudam música através de sua escrita, permanecem como tais em seu acabamento exemplar. Os músicos aprendem e os apreendem enquanto recursos técnicos. No entanto, é comum ouvir dos mesmos que a verdade de fazer música independe deles.

As analogias que regem as nomenclaturas elementares na música – ritmo, harmonia e melodia –, tão convincentemente úteis, aperfeiçoadas ao longo da História, foram questionadas por Mário de Andrade no final do livro “A Pequena História da Música”. O escritor, ao se referir a uma grande mobilidade das atividades musicais de seu tempo, afirmou que não é mais válido para o músico de então compreender a polifonia como vertical e a harmonia como horizontal.

Para ele, estas designações não passam de “metáforas abusivas que a música moderna não se sujeita mais” (ANDRADE, 1987, p. 200). Mário de Andrade observou que, ao longo do desenvolvimento da música ocidental, sua apreensão se tornou muito mais espacial e muito menos temporal. O escritor, ao falar sobre as tendências artísticas de sua época, enunciou que seria preciso retomar na música sua temporalidade, ou seja, ela deveria ser produzida de maneira muito mais ativa, sendo basicamente rítmica, e não apenas reunida em abstrações representacionais que a preparem para ser decifrada posteriormente.

Ao acenar para uma perspectiva que libertasse a secular arte musical das convenções estabelecidas, Mário de Andrade afirmou que só assim “a compreensão da obra resultará mais duma saudade, dum desejo de tornar a escutá-la, que da relembração contemplativa que fixa as partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga. A relembração pensa. A saudade sente” (ANDRADE, 1987, p. 200). O escritor defendeu a vigência de uma música que acontecesse concretamente e sensivelmente no tempo. A música do passado, para Mário, se reduz a uma mera abstração, enquanto que a do presente, realizada na plenitude de um agora dinâmico, se faz palpável em sua espontânea vibração. A maior prova disso é a revalorização do seu timbre e de sua intensidade. Qualquer que seja sua intenção formuladora, ela se apresenta sempre concreta, por ser “puro movimento sonoro no tempo” (ANDRADE, 1987, p. 302). O escritor defendeu que a invenção deve sempre anteceder a concepção formal. A submissão aos modelos já estabelecidos, pertencentes aos consagrados cânones musicais, para o escritor, provoca um esgotamento das possibilidades inventivas. O uso corrente da forma, na sua visão, facilita a criação musical na mesma medida em que a prende e a subjugam a padrões pré-concebidos.

Se por um lado soa pertinente para alguns estudiosos situar as teses de Mário de Andrade como resultantes de uma atmosfera específica de discussões apaixonadas em torno das

diversas pretensões criadoras do Movimento Modernista, por outro é possível crer que o seu questionamento não se encerra nesse contexto. Mário de Andrade, ao relacionar o diálogo dos desdobramentos formativos e conceituais da literatura musical com o operar da música enquanto tensão entre realização e memória, toca nas questões que envolvem a escrita musical na medida em que, sob sua vigência técnica, se formaram os inúmeros conceitos que, durante muitos séculos, ordenaram o discurso musical do ocidente. Predominância histórica que foi bastante salutar para o entendimento comum da música e a preservação de suas manifestações mais significativas, situadas não só no contexto letrado das obras de arte como também no seio de uma tradição popular e oral. No Brasil, convém mencionar, perpetuada pela grafia do próprio escritor.

No diálogo “Fedro”, Platão coloca a questão fundamental da escrita. Sócrates, ao narrar a invenção do alfabeto, recorre a uma fábula acontecida no antigo Egito. Trata-se da estória do deus Thot, “o primeiro a descobrir os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, o jogo de gamão e dos dados, e também os caracteres da escrita” (PLATÃO, 1975, p. 92). Thot apresentou todas essas artes a Tamuz, que reinava naquele país. Sobre a escrita, o deus contou ao Rei que seria “uma disciplina capaz de deixar os egípcios mais sábios e com melhor memória” (PLATÃO, 1975, p. 92). Thot disse que trazia consigo “o remédio para o esquecimento e a ignorância” (PLATÃO, 1975, p. 92). Porém, Tamuz, diante da engenhosidade do deus, lhe respondeu que a atribuição dada pela divindade à escrita seria oposta ao que realmente ela seria capaz de proporcionar. O Rei argumentou que a escrita é “bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende pelo fato de não obrigá-lo ao exercício da memória” (PLATÃO, 1975, p. 92). Tamuz, dirigindo suas palavras ao deus, sentenciou:

Confiante na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no próprio íntimo e graças a eles mesmos, que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas apenas para a lembrança. O que ofereces aos que estudam é simples aparência do saber, não a própria realidade. Depois de ouvirem um mundo de coisas, sem

nada terem aprendido, considerar-se-ão ultra-sábios, quando na grande maioria, não passam de ignorantões, pseudo-sábios, simplesmente não sábios de verdade (PLATÃO, 1975, ps. 92 e 93).

Se na fábula contada, com o diálogo de Thot e Tamuz, já estão postas em evidência as vantagens e desvantagens da escrita, Sócrates, conversando com Fedro, vai ainda mais além. Ao advertir sobre as limitações dessa magna arte, diz que se perguntarmos algo às escrituras, elas só responderão “de um único modo e sempre a mesma coisa” (PLATÃO, 1975, p. 94). Como saída, porém, Sócrates relaciona a fábula referida com os fundamentos da doutrina platônica, ao recomendar que o uso da escrita seja somente destinado ao “homem que dispuser do conhecimento do justo, do belo e do bom” (PLATÃO, 1975, p. 94). Assim, para o pensador, apenas se autorizariam como legítimos os escritos que estivessem de acordo com um conhecimento nascido nas reminiscências da alma de quem os pronuncia.

Na fábula, o Rei questiona a escrita. Sócrates, por sua vez, reconhece como legítimo o seu discurso, ao concordar que realmente há nela algo perigoso. Se o perigo para o Rei seria a perda do exercício da memória, para Sócrates consiste na possibilidade da legitimação de prováveis não-verdades. O comum para ambos é que não há como negar a existência e a importância dessa arte mágica, inventada por Thot, a divindade egípcia. O antídoto socrático (ou platônico) para o mal que possa ocorrer pela larga difusão de maus escritos é a recomendação de que a arte de escrever seja utilizada apenas por alguns privilegiados, ou seja, somente pelos que, segundo o pensamento platônico, ascenderam à possibilidade de uma contemplação metafísica das verdades imutáveis.

Quando o Rei, em seu discurso, se refere às reminiscências, está de acordo com Sócrates, falando de uma memória de um além-mundo? Há nesta questão uma encruzilhada. A memória, tida como originária, que no mito é a deusa Mnemosyne, a mãe das musas, se além num princípio gerador que se articula em um indeterminado porvir criativo. Para ser memória, ela

tem que contar com o esquecimento de algo já encaminhado, de um modo que só é possível se lembrar do que se esquece. A memória platônica, ao sugerir as reminiscências de um saber determinado e determinante, conduz a uma reviravolta paradigmática. A verdade que dela advém deixa de ser um descobrimento revelador e passa a ser aferida por uma correspondência a um saber encontrado alhures, isto é, num lugar onde as almas destituídas de seus corpos terrestres contemplam a perfeição de um conhecimento cristalizado. Nem seria preciso conhecer a história para entender que daí se está apenas um passo do conceito universal ou até mesmo do dogma.

E a escrita musical? Se a origem da música é indeterminada, a de sua escrita prescreve um início historiográfico. O “Dicionário Grove de Música” relata que, em 500 a.C., os gregos já possuíam um sistema de notação musical, ou seja, “um equivalente visual do som musical, que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instruções visuais para intérpretes” (SADIE, 1994, p. 656). A escrita, ou a notação musical, como é hoje adotada universalmente, foi desenvolvida durante muitos séculos. “Até o século XI a altura era a única característica grafada. No século XII, inicia-se a definição da duração. O timbre começa a ser indicado a partir do século XVI e a intensidade, a partir do século XVII” (MED, 1996, p. 13), informa Bohumil Med. A pauta, “conjunto de linhas em que, nos interstícios sobre, acima e abaixo delas, escrevem-se notas musicais” (SADIE, 1994, p. 707), originalmente utilizada no cantochão, existe desde o século IX. O pentagrama, ou a pauta de cinco linhas, sistema padrão para a notação musical no Ocidente, é usado desde o século XVIII.

Escrever e ler na pauta passou a ser a condição civilizadora de uma sólida educação musical. No entanto, sua preponderância não é unânime. O músico John Cage, em uma conferência realizada na Juilliard School of Music, quando discursou acompanhado pelo piano de David Tudor, sem que na hora sequer soubesse o que o pianista iria tocar, afirmou: “Enquanto se estuda música, as coisas ficam um pouco confusas. Sons já não são só sons, mas são símbolos”

(CAGE, 1985, p. 96). A confusão que o músico se referiu consiste na constatação de que os sons estariam sendo produzidos mais para serem vistos e menos para serem ouvidos. “Se um som tiver a desgraça de não ter um símbolo ou se ele parecer complexo demais, é ejetado do sistema: é um ruído ou não-musical” (CAGE, 1985, p. 97), afirmou. Cage, ao reclamar um caminho diferente para o estudo e a produção musical, questionou a interposição mediadora que se dá na relação entre o músico, a música e a sua notação. Na conferência, o músico criticou a tradição musical do Ocidente, excessivamente amparada pelo individualismo de seus compositores. Cage observou que o compositor nesse contexto aparece como uma figura autoritária, alguém que sempre diz o que se deve ou não se deve fazer. O músico pregava que a criação musical deveria definitivamente se voltar para as instâncias da indeterminação e do acaso. Inspirado pelo Zen-Budismo, pelo Livro das Mutações – I Ching –, e pelo pensamento do Mestre Eckhart, Cage sonhava “eliminar todos os pensamentos que separam a música da vida” (CAGE, 1985, p. 97). O músico advertiu para os estudantes de Juilliard que: “Há todo o tempo do mundo para estudar música, mas para viver não há quase tempo nenhum. Porque viver ocorre a cada instante e esse instante está sempre mudando” (CAGE, 1985, p. 98). “A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico” (CAGE, 1985, p. 98), aconselhou Cage para sua platéia.

2.2. O SOM DOS *GERAIS*

Após a breve exposição sobre os principais elementos formativos da música e suas relações e implicações com a escrita, onde se buscou investigar um pouco da sua história e provocar uma abertura ao entendimento da vigência de seus conceitos, é necessário trazer de novo à cena a obra de Guimarães Rosa. Há uma questão que insiste pela sua teimosia e é importante mencioná-la agora. Como se estabelece o diálogo entre música e literatura e, mais precisamente neste trabalho, como é possível haver o diálogo entre uma suposta poética da musicalidade e a obra de Rosa?

Unir música e pensamento a partir da prosa poética de Rosa é uma das principais, senão a principal tarefa desta dissertação. Propõe-se, no desenvolvimento dos ensaios aqui apresentados, pensar a sonoridade das palavras como um elemento primordial de sua literatura e, com isso, buscar modos criativos de interpretação. Ao meditar sobre o som que fere o silêncio, evita-se o lugar comum que incide apenas em medir sua carga representativa. A obra de Rosa, ao encontrar-se tão próxima da poesia em sua essência, contém uma disposição musical que transparece e faz soar o sentido. Em uma obra de arte que é concebida originalmente para ser lida, o saber e o sabor se encontram no que há de mais erótico e sensual na palavra poética: o seu corpo, isto é, o seu som. Quase desnecessário afirmar que é preciso gostar para que se dê a harmonia de um acolhimento amoroso. Gostar, verbo que vem da mesma raiz do grego *geúo*, que quer dizer provar ou experimentar. Ler em voz alta ou silenciosamente. Circular na tríade que envolve o leitor, a leitura e o ato de ler. Musicar a obra literária na medida em que o ritmo da leitura venha trazer sugestões melódicas e harmônicas. Aproximar-se de cada palavra. O encadeamento, a abertura das vogais e a alternância consonantal por si só são elementos que têm como propriedade trazer ao leitor a musicalidade do texto. No entanto, a obra de Rosa oferece

mais, ao vibrar a celebração poética dos sons constituídos em palavras. Sons que prescindem da apreensão metafísica e representacional do mundo. Palavras que confluem “na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais...” (ROSA, 1965, p. 67). Poética no transe de sua sagração, onde o nome e a coisa nomeada se fundem. Ao unificarem-se, evocam concomitantemente no mesmo destino cósmico a presença da coisa e do som da coisa.

Dirce Riedel, na tentativa pioneira de uma investigação em torno da musicalidade da obra de Guimarães Rosa, escreveu uma tese chamada “O Mundo Sonoro de Guimarães Rosa”. Seu maior mérito foi o de levantar questões sobre a importância do reconhecimento de um operar musical na escrita de Rosa. A autora, na introdução de seu texto, observa no escritor uma “tendência expressionista para se deter diante das coisas, se colocando dentro delas” (RIEDEL, 1962, p. I). Essa expressividade, mencionada por Dirce Riedel, é chamada pela autora de “massa fônica” (RIEDEL, 1962, p. I), conceito que na sua tese compreende todo o complexo das imagens auditivas suscitadas pelo escritor. Dirce aponta vários processos utilizados por Rosa no corpo de sua obra: a seleção vocabular pelos efeitos fônicos; a onomatopéia; os jogos fônicos de valor metafórico, como as aliterações, as consonâncias, as homofonias e as repetições; a arquitetura da frase; a pontuação; e a sinestesia.

A seleção vocabular pelo recurso de efeitos fônicos é fundada na melodia do léxico *rosiano* e na sugestão rítmica que cada palavra isolada propõe. A autora chama a atenção para as palavras que produzem efeitos encantatórios a partir de sua altissonância, ressaltando o gosto de Rosa pelo vocábulo raro, o que recai sobre o uso constante de arcaísmos e neologismos. O recurso da onomatopéia, segundo a autora, condiz com “a imitação dos sons físicos e a pintura de sons em uma estrutura fônica” (RIEDEL, 1962, p. 14). Dirce Riedel se refere à “alquimia verbal” (RIEDEL, 1962, p. 14) dos jogos fônicos, que opera na combinação, na alternância e na repetição dos vocábulos, ou simplesmente na colocação das vogais e das sílabas. Possibilidades que atuam

de maneira diversa em cada caso específico. A arquitetura da frase em suas múltiplas possibilidades, assim como a pontuação, são fatores determinantes que incidem sobre o ritmo da leitura. Para Dirce Riedel a sinestesia, cruzamento de diferentes percepções sensoriais, capacita a união entre o sentido da audição e a imagem evocada. Esses processos relacionados pela autora, aqui apresentados superficialmente, são amplamente explicitados em sua tese por meio de variados exemplos, retirados da obra de Guimarães Rosa. Em todos, o que sobressai é a criação da palavra em radical consonância com a arquitetura do evento sonoro.

A segunda metade da tese de Dirce Riedel, que tenciona corresponder a um maior desenvolvimento de suas idéias, se divide em duas partes polêmicas. A primeira parte se refere aos ruídos ambientais e a segunda ao silêncio. Em ambas, a maioria dos exemplos é transcrita do poema “Buriti”, com destaque para as peripécias do Chefe Zequiél. A autora utiliza termos como descrição, captação e representação para se referir aos ruídos que compõem o universo sonoro de Rosa. Segundo Dirce Riedel, esses procedimentos fazem com que o escritor recrie em sua obra uma atmosfera auditiva representacional do real. Essa opção da autora faz com que sua tese se distancie do que vem sendo tratado com ênfase na presente dissertação, onde o privilégio interpretativo recai sobre a invenção e a sua radical alteridade. O universo sonoro de Guimarães Rosa é fundamentalmente criação e não repetição. O real que se apresenta em sua obra não media realidades. Prefere instaurá-las em sua originalidade única. Por isso é que se faz necessário elaborar uma leitura que não incorra no equívoco de promover uma simulação do real ou uma aparência da realidade em uma obra de arte.

O silêncio, tratado superficialmente por Dirce Riedel, é destituído de sua força recôndita. Somente “valorizado como símbolo de sentimentos e sensações” (RIEDEL, 1962, p. 64), sua força se vê reduzida a simplificações pouco férteis. A autora o relaciona como um mero caracterizador de afetos, emoções, sensualidades, êxtases, mistérios, ambições e sentimentos. Na

sua tese, são apenas mencionados alguns exemplos de sua presença. Retirados de pequenos trechos das narrativas *rosianas*, carecem do esmero de um aprofundamento provocador e nem sequer ostentam justificativas convincentes acerca de suas supostas caracterizações.

Ao tocar na questão da “multiplicidade dos ruídos do sertão” (RIEDEL, 1962, p. 48), Dirce Riedel provoca uma abertura para que sejam pensadas questões sobre a relação ordenadora que une o evento ruidoso e a música. A obra de Guimarães Rosa, enquanto um cosmo ordenado, acata o ruído e o faz soar como música? O que é o ruído? Seria a “submúsica” (ROSA, 1969, p. 84) mencionada por Rosa no poema “Buriti”? Afirmo a autora que “as imagens suscitadas pelos ruídos ambientes constroem o fundo permanente na narrativa, sustentando a atmosfera sonora do sertão” (RIEDEL, 1962, p. 72). Martin Heidegger, em um pequeno trecho do seu livro “Introdução à Metafísica”, toca na questão do ruído. O pensador escreveu que “é muito difícil e para nós insólito descrever o ruído puro, porque não é o que ouvimos comumente. Com relação ao simples ruído ouvimos sempre mais” (HEIDEGGER, 1999, p. 61). José Miguel Wisnik, em “O Som e o Sentido”, afirma que a noção de ruído varia de acordo com o contexto em que este ocorre. As teorias da informação, que lidam com categorias como mensagem, sinal, emissão e recepção, por sua vez, o vêem como um elemento desordenador. O ruído, tomado pela ótica da instrumentalidade, é exemplo de uma interferência indesejável, algo que impede o fluxo da comunicação. A arte musical, que o recalçou dos seus cânones durante séculos, tornou a acolhê-lo no século XX.

Há na essência do ruído uma duplicidade. Ela sugere o trânsito entre a deformidade caótica e a ordem cósmica. “O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (WISNIK, 2000, p. 30), afirma Wisnik. Para o músico, o reconhecimento de uma ordem entre os ruídos do mundo é a

base constitutiva para a formação das sociedades. No mundo arcaico, onde se assume a constante luta com as forças caóticas, é sempre a experiência do sagrado que rege a possibilidade de uma ordenação cósmica. Observa-se que, em todos os povos da Antigüidade, a música, ao desafiar o caos, se impõe como matriz constituinte de suas cosmogonias. Daí pode-se afirmar, ao inverter a frase, que todas as cosmogonias originárias são fundadas pela música. Wisnik aponta que, através da indiferenciação da dor e da alegria na música que é tida como primitiva, o ruído se faz indivisível em sua musicalidade. Na captação telúrica dos sons – irradiadores de elementares fluxos de energia – é que nasce a força geradora da ordem do mundo. Ordem fundada nos rituais sagrados em que os sons se metamorfoseiam nas vozes das deidades. Escreveu Wisnik:

Fundar um sentido de ordenação do som, produzir um contexto de pulsações articuladas, produzir a sociedade significa atentar contra o universo, recortar o que é uno, tornar discreto o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa operação, a música é o que melhor nos devolve, por via avessa, a experiência da continuidade ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura, estabelecendo o circuito sacrificial em que se trocam dons entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o harmonioso e o informe) (WISNIK, 2000, p. 32).

Apoiando-se no pensamento do estudioso Marius Schneider, Wisnik relembra os mitos da concepção do mundo e observa que neles está sempre embutida uma voz primordial. “O deus profere o mundo através do sopro ou do trovão, da chuva ou do vento, do sino ou da flauta, ou da oralidade em todas as suas possibilidades (sussurro, balbucio, espirro, grito, gemido, soluço, vômito)” (WISNIK, 2000, p. 34), afirma. As emanações sonoras originárias vêm sempre de um vazio, um nada ou um não-ser primevo. Citado por Wisnik, Schneider diz que este principiar é como “um fundo de ressonância e o som que dele emana deve ser considerado como a primeira força criadora, personificada na maior parte das mitologias por deuses-cantores” (SCHNEIDER *apud* WISNIK, 2000, p. 34). Bem diferente, em sua decadência progressiva, é a música das sociedades em que um poder pretensamente supraterrâneo decide conceitualmente o que é permitido por ser “musical” e do que é proibido por ser “ruidoso”. Despotismo que ocorre na

medida em que os homens dessas sociedades se encastelam na falsa segurança de dogmas inquebrantáveis. Ao se desligar dos mitos e dos seus cultos ritualísticos, estes homens catastroficamente interrompem seus parentescos ancestrais com a terra e abolem o que há de sagrado na experiência musical.

Em toda a escrita do “Corpo de Baile” vê-se o entrelaçamento de sons, sejam musicais ou ruidosos, que irrompem na musicalidade das narrativas. Tomo nesta dissertação, como foco principal, o livro “No Urubuquáquá, no Pinhém”, para que dele sejam extraídos alguns exemplos que girem em torno da ordenação sonora que Rosa realiza. No percurso do conto “O Recado do Morro”, além da teia de diálogos entre os personagens, principais e periféricos, da canção de Laudelim Pulgapé, e dos sons musicais, emitidos pelos homens em torno da preparação de seus festejos, acontecem em simultaneidade diversos sons da natureza em sua dinâmica movente. O conto de Rosa, além da trama de vida e morte, protagonizada por Pedro Orósio e cantada por Laudelim, possui variados elementos sonoros que ecoam livremente, criando uma atmosfera própria que envolve os personagens. Esses elementos mostram que em Guimarães Rosa há um parentesco firme entre a arte de contar histórias e a arte musical. O escritor articula uma armação sinfônica que dialoga com o universo humano da narrativa. Os sons são constituintes de um operar musical – melódico, harmônico e rítmico – da obra, em que seu cantador, Laudelim Pulgapé, é o principal solista.

Atuando junto à narração como contraponto ou efeitos, não faltam exemplos dessas sonoridades. Há sons como as “redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por fios de furnas, antros e grotas, com tardo gôrgolo musical” (ROSA, 1965, p. 6). Há também a passarada, os papagaios que gritam, o gavião que gutura, “os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira” (ROSA, 1965, p. 9) e “o pipio seriado da codorna” (ROSA, 1965,

p. 36). “Da gameleira o passarim, superlim. E, longe, piava outro passarinho – um sem nome que se saiba – o que canta a tôda hora do dia, nas árvores do ribeirão: – **‘Toma-a-benção-ao-seu-ti-í-o, João!...’**” (ROSA, 1965, p. 22). Reiterando o motivo, ouve-se na narrativa “o passarinho anônimo, lá em baixo, no morro de árvores pretas do ribeirão: – **‘Toma-a-benção-ao-seu-ti-í-o, João!...’**” (ROSA, 1965, p. 23). Tomar a benção é dirigir um “voto de felicidade e proteção divina formulado em favor de alguém” (HOUAISS, 2001). Vem do verbo benzer, no sentido de “santificar ou consagrar (coisa ou pessoa) ao culto de Deus” (HOUAISS, 2001) e “ser favorável a; abençoar, bem-fadar” (HOUAISS, 2001). Ao promover uma atitude sagrada no reconhecimento imediato dos sons, o suposto dizer do pássaro faz pensar em uma recordação do escritor. Algo semelhante a uma recomendação da infância, um pedido de outrem para tomar a benção a seu tio. Nesse trecho, especificamente, o jogo de palavras que provocou a articulação de sentido do canto dessa ave rara e anônima segue o mesmo processo de composição que foi usado para nomear um pássaro bem conhecido, o comuníssimo bem-te-vi. Em ambos os casos, o mesmo percurso: ouve-se o canto e a palavra vem junto. Poder de Eros que preside toda criação poética, acasalando som e palavra. “A viuvinha-do-brejo tentava cantar melhor: o macho se dirigindo à fêmea no apêlo de reunir” (ROSA, 1965, p. 36), diz o narrador.

Relata o “Dicionário Grove de Música” que, originariamente, para a produção de efeitos melódicos na voz ou em instrumentos musicais, o modelo imitativo era “o canto dos pássaros e outros sons animais, bem como o choro e as brincadeiras infantis” (SADIE, 1994, p. 592). Na escrita de Rosa, a melodia da palavra pode ser tanto ouvida em sons involuntários como o “bilo-bilo” (ROSA, 1965, p. 7) do riachinho quanto nos sons produzidos pelo homem, donde se ouve “um carro-de-bois, cantando muito bonito, grosso – devia de estar com a roda bem apertada” (ROSA, 1965, p. 36). Melodia que também se encontra no som dos aboios, ouvido pela vaqueirama: “O gado entendia, punha orêlhas para o aboio, olhavam, às vezes hesitavam”

(ROSA, 1965, p. 147). E na música propriamente dita, mesmo que na entonação estranha de Seo Alquiste e Frei Sinfrão, que juntos “cantavam cantigas com rompante, na língua de outras terras, que não se entendia” (ROSA, 1965, p. 25).

O texto de Rosa é a escuta de uma complexa paisagem sonora ordenadora. Há em suas palavras uma gama de sons que se encontra muito mais próxima de uma cadência musical espontânea do que de uma tentativa representacional de imitar esse ou aquele ruído. A ordem dos sons acontece como uma cosmofonia, um formar-se sonoro que se apresenta poeticamente aos ouvidos. Cabe interpretá-lo conforme as possibilidades de sentido em seu desenrolar cambiante, agraciadas na obra do escritor através da criação e recriação constante do mundo. O cineasta Maurice Capovilla, ao comentar a sonoridade do conto “O Recado do Morro”, chamou a atenção para “a trilha sonora dêsse fantástico documentário colorido” (CAPOVILLA, 1964, p. 135). A ação poética na obra de Rosa se dá em grande parte fundada como oralidade. Rosa permanece atado ao relato e à preservação intencional do verbo ancestral. Sua prosa poética tem fortes raízes na música trabalhada pelos poetas e cantadores do sertão. Seu mundo se faz mundo através de sua musicalidade. Guimarães Rosa, em sua escrita, presta homenagem à fecundidade do mundo auditivo.

Em “O Recado do Morro”, a arte de Laudelim Pulgapé e o evento da festa contribuem lado a lado para compor o universo sonoro do conto. Rosa traz para o interior de sua narrativa uma série de elementos dispersos da cultura popular, situando-os no contexto em que os personagens se movem. Nesse ponto, o violeiro Laudelim não está só. Ao se mover em uma rede complexa de relações de trocas, comunga conjunturalmente o bojo do contexto cultural de sua época. Mário de Andrade, em “A Pequena História da Música”, diz que “a música popular anônima se origina em grande parte da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e os trabalhos em comum” (ANDRADE, 1987, p. 59). Festa, que é nome de uma das nove musas

da “Teogonia” de Hesíodo, é motivo recorrente no “Corpo de Baile”. Eixo da narrativa de “Uma Estória de Amor”, demarca a ação do tempo em “O Recado do Morro” e também aparece em uma espécie de apoteose teatral que envolve as diversas relações entre os personagens de “A Estória de Lélío e Lina”. “Alegria da palavra!” (ROSA, 1965, p. 42). A festinha a ser realizada domingo à noite no Azevre rendia preparações. Via-se “nas cafuas, perto das estradas, em casas quase de cada negro se ensaiava, tocando caixas, com grande ribombo” (ROSA, 1965, p. 43), “era aquêlo guararape brabo: rufando as caixas, baqueando na zabumba” (ROSA, 1965, p. 50). “Os dos ranchos: os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme da guarda-marinheira” (ROSA, 1965, p. 50). Luís da Câmara Cascudo, no “Dicionário do Folclore Brasileiro”, para descrever os ranchos, cita palavras de Nina Rodrigues, em “Os Africanos no Brasil”: “O Rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lantejoulas, a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o canzá, o prato e às vezes uma flauta; cantam os seus pastores e pastoras, por toda a rua, chulas próprias da ocasião” (RODRIGUES *apud* CASCUDO, 1972, p. 767). Havia o pessoal do Mascamole e do Tu, “chefes, tribuzando no tambor: tarapatão, tarapatão, barabão, barabão!...” (ROSA, 1965, p. 51). Também “vinham passando uns vinte sujeitos, todos compostos nos trajes brancos e com os capacetes – era a Guarda Marinheira – amanhã haviam de dansar e cantar, rendendo tôdas as cortesias à Nossa Senhora do Pretos” (ROSA, 1965, p. 56). A Guarda-Marinheira, que aparece na narrativa, é possivelmente a que é chamada pelos folcloristas de Rancho do Navio, onde, segundo Nina Rodrigues, “há marinheiros, pilotos, contra-mestres, enfim, uma marinha inteira e uma fortaleza que bate-se com o navio” (RODRIGUES *apud* CASCUDO, 1972, p. 767). Informa também a descrição de Nina Rodrigues, trazida por Câmara Cascudo, que o lundu sapateado é a coreografia dançada nesses ranchos.

Festa, para Hans-Georg Gadamer é “coletividade e é a representação da própria coletividade, em sua forma acabada” (GADAMER, 1985, p. 61). O pensador afirma que a experiência da festa é sempre para todos. Festejar, dessa forma, se determina pela reunião. Reunir-se em comemoração de algo. Visto como uma arte, este ato comemorativo engloba certos costumes tradicionais que conduzem sempre a um retorno simbólico às origens das ações coletivas. A ordem temporal comunitária das festas vem a partir deste comungar de ações. O tempo abandona o caráter sucessivo que o cinde e se torna cíclico. Ao livrar-se da tirania do indivíduo, o tempo de uma festa se distingue radicalmente do que jaz na objetividade cotidiana. Deixa de ser tanto o tempo de uma pobre monotonia quanto o de um preenchimento excessivo, ambas dimensões comumente aferidas pelos limites das individualidades. Gadamer mostra a identidade que há entre esse corte temporal da festa e o tempo de uma obra de arte. A celebração, “pela sua própria festividade, dá o tempo, e com a sua festividade faz parar o tempo e leva-o a demorar-se – isto é o festejar” (GADAMER, 1985, p. 65). A festa faz com que seja abandonado o tempo isolado de cada indivíduo, isto é, a necessidade do cálculo apropriador de uma disponibilidade subjetiva. O mesmo acontece com o tempo das obras de arte, tempo que nas palavras de Gadamer, “deixa-se descrever muito bem com a experiência do ritmo” (GADAMER, 1985, p. 63). Para o pensador, é esta a experiência que unifica o homem e a obra de arte. Se por um lado há o ritmo interno do homem, em sua intimidade existencial, por outro haverá o ritmo da obra, que se resume em seu tempo mais próprio de ser. Demorar-se na obra é que permitirá ao homem penetrar no seu universo particular, podendo deter-se em uma correspondência rítmica ao celebrá-la em seu tempo infinito. Num mesmo sentido, Gadamer acena também em seu discurso para que seja acatada a proximidade existente entre os lugares da festa e do pensamento. A festa, para que seja celebrada, prescinde da reunião de todos, e o pensamento se dá pela reunião que há na linguagem. O pensador lembra que a unidade da língua, a “que nos reúne a todos”

(GADAMER, 1985, p. 63), é a condição originária para o pensar. “A celebração da festa é claramente uma realização específica de nosso comportamento. ‘Celebração’: a pessoa deve aguçar os ouvidos para as palavras, quando quer pensar” (GADAMER, 1985, p. 63), afirma Gadamer. Acolher e ser acolhido pela festividade, em seu tempo de haver, é o mesmo que estar em comunhão com a obra de arte. Também, nessa dimensão, é o mesmo que pensar enquanto se destina à comemoração do que é pensado.

No conto “Cara-de-Bronze”, são muitos os diálogos entre os personagens. Centrado na poesia, o conto apresenta uma musicalidade peculiar. Enquanto da varanda da Casa se ouve o cantador João Fulano, entretido no toque de sua viola e na elaboração precisa de seus versos, ali perto, nos arredores da fazenda do velho Cara-de-Bronze, ecoam sons como os latidos dos “cães imemoriais” (ROSA, 1965, p. 97). A escuta recai ao fundo, onde se dão os aboios e os gritos dos vaqueiros nas apartações do gado e as chuvas seguidas de intensos trovões, tão pertinentes nessas terras. “Chuvisca, com rumorejo de fritura. Soam sempre os berrantes, seu uuu trestreme” (ROSA, 1965, p. 91), comenta o narrador. “Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio” (ROSA, 1965, p. 92), e realçam o som em *off* do roteiro cinematográfico que a narrativa se transforma. Pássaros canoros, por sua vez, são listados no conto em uma nota de pé-de-página. São as “qualidades de aves do céu e passarinhim que pia e canta” (ROSA, 1965, p. 113). Entre tantos, as “seriemas gritando e correndo, ou silenciosas” (ROSA, 1965, p. 112) e o canto noturno dos socós. O vaqueiro Grivo, em sua extensa viagem na busca da essência da poesia, abre seus ouvidos e nota com precisão “o daridare das cigarras” (ROSA, 1965, p. 110). Canto que se harmoniza com a grande sonoridade orquestral ostentada pelas árvores encontradas no caminho de sua peregrinação. Nomeadas uma a uma, as árvores são, como os melodiosos pássaros, reunidas por Guimarães Rosa em uma longa nota de pé-de-página. “No processo de nomear, são inventariadas, em notações minuciosas, matizes da produção do sentido de tudo que

devém e revém. Em grego, planta se diz *phyton*, da raiz *phy*, a que se reporta *physis*, a brotação das coisas” (MELO E SOUZA, 1988, p. 328), escreveu Ronaldo de Melo e Souza. São “as pessoas de árvores” (ROSA, 1965, p. 108), diz Rosa, “as que contêm poesia em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc” (ROSA, 2003, p. 94). Além das árvores, são também arrolados os carrapichos, os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas e os capins. Rosa revela que a seqüência dos nomes dos arbustos conta uma história de um encontro amoroso. Assim relata o escritor ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri:

Você encontrará uma verdadeira ‘estorinha’, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos (‘A damiana, a angélica...(até)...a gritadeira-do-campo.’) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão-boba...) e o 8º (o rapaz ‘apertando’ a mocinha). Quanto ao 9º: ‘são-gonçalo’ é o sinônimo do membro viril... O 10º é a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos (ROSA, 2003, p. 94).

Em “A Estória de Lélío e Lina”, romance animado pela força de beleza irresistível de Eros, além dos diálogos dos personagens e das cantigas do personagem Pernambo, os sons mais presentes ao longo da narrativa do conto são os dos animais, principalmente o rumborejar melodioso dos pássaros. São muitos os exemplos na narrativa:

A animalada era sã de mansa: compreendiam espertamente os grandes sons em a, e alguns já aplaudiam pés-no chão, querendo vir ao curral (Rosa: 1965, p. 142); Um cachorro latia, com sotaque humano. Passarinho cantava, o canto de chama: no que diz, desdiz... (Rosa: 1965, p. 178); Porque a chuva não vinha mas ainda podia vir – o curiango cantava, mais cedo e mais rouco, como na entrada-das-águas êle gosta de cantar: – **Amanhã eu vou... Amanhã eu vou...** E trovejava repetido, no longe da serra do Soldãe (Rosa: 1965, p. 134); Passarinhos em dessaripio cantavam nas môitas e árvores (Rosa: 1965, p. 143); No seu vôo de ida-e-vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. – Pinhé... Pinhé... – a fêmea chamava, alargando atôas asas e se mudando no galho de uma árvore, como se fôsse um poleiro esquentado (Rosa: 1965, p. 151); ...as araras mandavam e ralhavam, onde queriam, tôda a parte (Rosa: 1965, p. 145); ...só se ouvia o pio dos sabiás-de-peito-alaranjado (Rosa: 1965, p. 194); ...faltava nada para as saracuras cantarem.

Os passarinhos refinavam. Com êses mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam (ROSA, 1965, p. 245).

Além de toda essa gama sonora de chuvas, trovões, mamíferos e aves, nas terras do Pinhém ouve-se também a sinfonia minimalista dos riachos, fonte eterna das musas, “à beira dos olhos d’água, que minavam em borbulho rompido muito alegre” (ROSA, 1965, p. 150).

2.3. A ARTE DE OUVIR DO CHEFE ZEQUIEL

Como vem sendo dito aqui com todas as letras, reitera-se que a obra de Rosa se afina com a possibilidade concreta de ser pensada a partir da música. Através da inspiração acolhedora dos sons que prescindem do silêncio, são formadas as palavras que nomeiam as coisas e dão sentido ao mundo. Dizeres que remetem a um modo originário de se manifestar, digno de um poeta pensante, isto é, um trazer às palavras o canto de um agir essencial. Manuel Antônio de Castro diz que “toda *poiesis* originária é musical” (CASTRO, 2004, p. 72) e que a música “é a manifestação da *physis* como *poiesis*, *logos* e *aletheia*, onde a música originária só pode ser música na medida em que é o silêncio vigorando como música do sentido” (CASTRO, 2004, p. 72). Na articulação entre som e silêncio, sendo a fala do silêncio, o “*logos* é musical originariamente” (CASTRO, 2004, p. 72), afirma Castro.

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

No poema “Buriti”, assim como em todo “Corpo de Baile”, podemos ver que Guimarães Rosa privilegia o sentido auditivo. O transbordamento da linguagem oral através de um ritual poético da vida é modo recorrente no poema. Apoteose do vigor erótico no “Corpo de Baile”, em “Buriti” lê-se a dança extática de um baile de palavras. A obra de Rosa é música por ser poesia, ou melhor, é música por ser orquestrada em uma dinâmica harmônica de movimentos sonoros que a cadenciam. Exemplo disto é que Rosa, no início do poema, torna um simples diálogo entre caçadores em uma discussão sobre a arte de ouvir:

A gente pode aprender sempre mais, por prática... (ROSA, 1969, p. 84);
Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontôo contínuo
(ROSA, 1969, p. 84); Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos,
mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade... (ROSA, 1969, p. 84).

Os breves trechos transcritos acima sugerem ensinamentos profícuos. Frases que remetem a uma iniciação ao exercício de ouvir com profundidade. A prática de uma escuta tênue, capaz de conter inesgotáveis variantes de possibilidades.

Em carta endereçada a Guimarães Rosa, o tradutor Edoardo Bizzarri destaca um trecho de “Buriti”, que é “uma espécie de sinfonia da noite do mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que a noite e a selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiél)” (BIZZARRI *apud* ROSA, 2003, p. 97). O tradutor pede a Rosa que o ajude a “captar a sinfonia inteirinha” (BIZZARRI *apud* ROSA, 2003, p. 97). Rosa define o Chefe Zequiél para Bizzarri como “um pobre-de-cristo, semi-enlouquecida sua ignorância” (ROSA, 2003, p. 104) e propõe orientar o tradutor, decifrando o difícil personagem. São principalmente ruídos transformados em palavras e frases estranhamente ritmadas que confundem o tradutor italiano. Rosa, ao explicá-las, é tentado pela criatividade. “A invenção é um demônio presente” (ROSA, 2003, p. 104), afirmou na ocasião. Rosa explica a

Bizzarri as várias expressões esquisitas, onomatopéias e mimetismos sonoros que habitam os trechos de “Buriti” nos quais o Chefe protagoniza. Como o enchemenche, que é “algo que o Chefe não consegue traduzir dos hiper-rumores da noite” (ROSA, 2003, p. 104) e os “húûh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me...” (ROSA, 2003, p. 104), que Rosa afirma serem “ossos sons, de extintos fantasmas...” (ROSA, 2003, p. 104). A tradução, nesse caso, seria como o renomear que presta e empresta sentido ao que é ouvido nas trevas da noite pelo Chefe. Ana Maria Machado, em seu livro “O Recado do Nome”, diz que para o Chefe Zequiél, “os sons do monjolo se articulam e formam palavras” (MACHADO, 1976, p. 154). As imagináveis palavras tangidas pelo monjolo e o mexer-se-e-encher-se do mato somam-se, no delírio do Chefe Zequiél, em sua paranóia, alimentando sua fantasia e o seu real especulativo. Para o personagem, o monjolo é um instrumento que “mede o curto do tempo” (ROSA, 1969, p. 140). Artificio de uma narrativa musical, figura esta espécie de engenho movido à água, usado para pilar milho e descascar café e arroz. “De par em par de minutos, o monjolo range. Não se escuta sua pancada, que é fofa no arroz. Ele estava batendo o tempo todo” (ROSA, 1969, p. 85). Parte integrante da sinfonia do Buriti Bom, o monjolo segue um ritmo constante, marcando o andamento da orquestra. Seu ranger nos dá a impressão de um agudo de violinos e a sua pancada no arroz sugere um grave de tímpanos.

Walter Friedrich Otto, em “Os Deuses da Grécia”, diz que a música é a linguagem que revela os segredos da noite, “a voz encantadora que soa quando os olhos estão fechados, e em que se estendem perfeitamente céu e terra, proximidade e lonjura, homem e natureza, presente e passado” (OTTO, 2005, p. 108). O helenista afirma que na vigência simbólica da noite “tudo está longe e perto ao mesmo tempo; junto de nós e misteriosamente afastado” (OTTO, 2005 p. 107). Ao relacionar a noite com a ambigüidade do deus Hermes, Otto explica que a escuridão noturna,

“que tão suavemente convida ao sono, também confere ao espírito nova atenção e clareza” (OTTO, 2005, p. 108). O helenista comenta que em Hermes há um espírito da noite, que é “o gênio de sua benevolência, de seu encanto, de sua inventiva e profunda sabedoria” (OTTO, 2005, p. 107). Nas trevas da noite, “a mãe de todos os segredos” (OTTO, 2005, p. 107), é que ecoam as revelações. Diante de sua estranheza, o homem “torna-se o mais conhecedor, audaz e temerário. Dela um saber esplêndido sobrevém, ou desce cadente feito uma estrela: invulgar, precioso, mágico...” (OTTO, 2005, p. 108).

No “Buriti”, enigmaticamente lemos: “No silêncio nunca há silêncio” (ROSA, 1969, p. 134). Som e palavra se inauguram ao desbravarem as trevas silenciosas que o Chefe Zequiél experimenta radicalmente, emprestando seus ouvidos aos apelos sonoros da escuridão. “Ele não tem silêncio” (ROSA, 1969, p. 134), afirma o narrador. Nas noites do sertão há silêncios que podem prestar habitação ao som. Os sons noturnos são amplamente ouvidos pelo Chefe, personagem que extrapola os limites de os ouvir. “O Chefe Zequiél, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue”. (ROSA, 1969, p. 91). Em sua recusa radical ao sono, o Chefe ouve todos os movimentos noturnos. Com isso, desenvolve uma habilidade especialíssima para reconhecer e classificar os sons. O Chefe Zequiél, paradoxalmente, “em sua instabilidade de primitivo” (ROSA, 2003, p. 106), se faz um cientista de raízes inconscientes enquanto especula sobre os eventos invisíveis da noite. Para o Chefe, estar sempre ouvindo requer uma atitude constante. Uma ação que inclui o seu próprio silenciar, para que daí resulte a sua invenção. Na prosa de “Buriti”, os clamores das noites do sertão são ouvidos por ele. Sua escuta é uma ausculta, um ouvir cuidadoso do ritmo incessante das coisas em torno e entre. O efeito sinfônico em “Buriti” se faz nessa alternância configuradora de silêncio e som. Na narrativa do poema, o Chefe sinaliza para o concerto de vozes noturnas dos viventes ruidosos. A

vigência do silêncio faz sobressaltar detalhes ínfimos como, por exemplo, uma folha de coqueiro caindo ao longe. São percebidos os animais que imitam o barulho das águas dos riachos. Ouve-se uma música noturna através da gama espessa de sons dos mais variados: pios de pássaros, o grôo do macuco, a cobra que espreita, a anta que assovia, o canto dos ariris e o latido dos cães, os sapos, as corujas, o nhambu, o uru, o lobo, o gado, entre tantos, ruídos dos seres que ressoam. Ou mesmo o vento uivador que, com seu terrível chiado, abana o mato.

Os hiper-rumores da noite do Buriti-Bom suscitam assombrações e outras coisas perigosas nas quais o Chefe Zequiél se vê contagiado. “Depois de tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo” (ROSA, 1969, p. 115). O perigo ronda e há uma relação forte do medo do Chefe com o silêncio opressor. Para ele, “a noite é fixa e terrível, aprisionando-o” (ROSA, 2003, p. 108). Seu temor aguçou-lhe os ouvidos. O medo de ser assassinado no escuro da noite o persegue. Rosa mostra a Bizzarri que os aventesmas ou as avantesmas – fantasmas que vivem no lado mais sombrio da noite – , presentidos pelo Chefe, são “anfractuosidades infra-lógicas, hipersensoriais” (ROSA, 2003, p. 104). A môrma, por exemplo, entidade que potencializa a morte rondante, é definida por Rosa como “um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem” (ROSA, 2003, p. 109) e também como um “ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou” (ROSA, 2003, p. 108). Símbolo da alucinação paranóica do Chefe, a môrma reúne em si a força de tudo que é desconhecido e temido por ele.

O Chefe, ao se encontrar “amarrado ao horror” (ROSA, 1969, p. 115), é condenado a ouvir tudo a partir do seu temor. Como o coelho de amplas orelhas, com as suas, comparadas por Rosa a uma central telefônica, o Chefe ouve com uma amplitude modulada para aproximar tudo que o espreita. Pedro Xisto vê o Chefe Zequiél como um “transmudado, dir-se-ia, em fantástico

receptor eletrônico de ‘alta fidelidade’...” (XISTO, 1970, p. 23). Ana Maria Machado se referencia a ele como “o mais completo intérprete do sertão” (MACHADO, 1976, p. 154).

O Chefe Zequiel, “homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos” (ROSA, 1969, p. 106), é um personagem paradigmático em “Buriti”. Sua escuta participante faz cada som transcender a simples apreensão imediata. Ele consegue ver na escuridão caótica tudo o que dela se concretiza em sua poesia. O Chefe Zequiel não é propriamente um poeta como normalmente se reconhece um a partir do senso comum. Sua passagem em “Buriti” é enigmática e tem o mérito de sinalizar para o canto noturno das veredas, trazido à tona por esse bizarro personagem. Contraponto poético carregado de dissonâncias, o Chefe figura como um estranho ente dos *gerais*. Sua fama de alucinado é fundamentada por sua verdade insone, provocada por uma atitude ultra-receptiva em relação ao seu universo sonoro.

2.4. A ALQUIMIA DO SILÊNCIO

Para aprofundar a pesquisa de uma poética da musicalidade nos textos de Guimarães Rosa é preciso antes de qualquer coisa silenciar o pensamento e ouvir a obra. Diante da radical impossibilidade de se pensar o som sem o silêncio, faz-se absolutamente necessário trazê-lo à baila. No calor ausente das chapadas inabitadas dos *gerais*, onde “no silêncio daquela solidão podia se escutar o sol” (ROSA, 1965, p. 37), e nas terras verdejantes do Urubuquãquá, “demais do que tanto se sente quanto se adivinha: um zumzum sob o silêncio, de tantos bichos em próximo, um aperto, uma presença e pêso” (ROSA, 1965, p. 91), o silêncio reina. Silêncio como uma página em branco, pronta a receber um desenho. Silêncio do vôo macio dos urubus. Silêncio dos vazios. Silêncio das intensidades. Silêncio que amplifica pequenos ruídos. Silêncio do que se escreve. “Só se ouvia o resumo de uma mosca-verde que passava, o terteré dos animais boqueando seu capim; e o avêxo em chupo do riachim, que estarão frigindo” (ROSA, 1965, p. 22).

Platão, no “Fedro”, ao se referir sobre a composição dos discursos escritos, recorreu à metáfora silenciosa da lavoura. Sócrates, dialogando com o jovem Fedro, comparou o ofício do escritor ao de um paciente lavrador. Este que, com as melhores sementes e o terreno mais apropriado, “de acordo com as regras de agricultura” (PLATÃO, 1975, p. 94), após uma longa espera, se alegra “ante o espetáculo da germinação” (PLATÃO, 1975, p. 94). A partir do jogo de perguntas e respostas de Sócrates a Fedro, conclui-se que somente o escritor que dispõe do “conhecimento do justo, do belo e do bom” (PLATÃO, 1975, p. 94) possui o “princípio de imortalidade” (PLATÃO, 1975, p. 95). Enquanto há os que se divertem superficialmente, compondo textos rasteiros e efêmeros, o escritor idealizado por Sócrates é o que “semeia e planta

com discernimento discursos tanto capazes de defenderem a si próprios como a quem o semeou, e que muito longe de serem infrutuosos contém um germe que em almas diferentes fará nascer outros discursos” (PLATÃO, 1975, p. 95).

Alberto, o Grande, ou Albertus Magnus, Bispo em Ratisbona, na Alemanha, e discípulo de Tomás de Aquino, escreveu vários tratados sobre Alquimia. Entre seus escritos, encontravam-se alguns breves conselhos aos iniciantes que pretendessem se tornar alquimistas. O primeiro deles dizia o seguinte: “Deve o alquimista ser silencioso, discreto, e não revelar a ninguém o resultado de suas pesquisas e operações” (ALBERTO *apud* FLAMEL, 1973, p. 27). A arte alquímica, doação resultante de uma solitária e paciente permanência, é a arte da cura e da purificação. Uma arte que prescinde de um lento processo interior para alcançar seus fins, tendo como paralelo o procedimento criativo de um escritor.

Guimarães Rosa afirmou a Günter Lorenz que só emprega uma palavra após um bom tempo de obscura elaboração. O tempo de uma gestação, num movimento sem pressa, necessário para que se evidencie o sentido mais próprio do que é dito. Rosa, dialogando com o crítico, falou do percurso silencioso de sua escrita, que prescinde de um “método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 81). Gestação de mundo que se dá através da palavra. Som que surge de um recolhimento silencioso. Luz que emana da obscuridade do não-nascido.

No “Corpo de Baile”, o escritor mostra um Brasil ainda não tocado pela modernização imposta pela política de integração nacional que se iniciou nos anos 50 e foi radicalizada no período da ditadura militar. Os ouvidos e olhos dos *gerais* de Rosa, ainda não adeptos da hipnótica e ruidosa máquina televisiva, implantada junto com o modelo desenvolvimentista brasileiro dos últimos 50 anos, sugerem um tipo peculiar de experiência

sensorial. Onde coisas e casos se manifestam e os silêncios habitam. Na poesia de Rosa, a magia silenciosa das palavras se realiza na essência de sua musicalidade.

Em meio a tantos sons gestados e germinados nos sertões e nas veredas de Guimarães Rosa, são as trevas da noite que possibilitam haver algum brilho em nossa compreensão. O pensamento é como a pequenina luz que emana das lonjuras do Buriti Bom, indicando que ali deve haver vida humana. Uma só luz, que civiliza. Palavra que ilumina o silêncio ao nascer. Som que se revela e se retrai para um novo dizer. Ao se presentificarem e se ocultarem em contínuo movimento, o som e o silêncio são forças contrárias que se harmonizam. Um não é sem o outro. Um precisa do outro. Ambos só existem em mútuo pertencimento.

Há o silêncio sem notas na composição musical tal qual é entendida na prática e na literatura da música do Ocidente: a pausa. Não é o silêncio de uma ausência, pois a pausa é a presença positiva do silêncio. Tanto que na escrita musical é representada por sinais, conforme sua duração. O instante em que não há som, mas que indica algo presente no sentido de um discurso entre notas. O músico John Cage demonstrou em uma *performance* poética que o silêncio captado pelo senso comum não passa de uma quimera. Ao se trancar em uma câmara anecóica, isto é, uma redoma extremamente silenciosa, isolada de todo ruído externo, Cage concluiu que podia ouvir ruidosamente os sons de seu próprio corpo. Com isso, pôde distinguir os sons agudos do seu sistema nervoso e os sons graves da sua pulsação sanguínea. Para o músico, a questão do silêncio está ligada diretamente à sua correlação radical com o nada. Na conferência realizada na Juilliard School of Music, Cage, ao afirmar que “tudo que existe é um eco do nada” (CAGE, 1985, p. 98), localizou a experiência nadificante como uma submersão silenciosa que precede e sucede todo e qualquer som. Na ocasião, o músico sentenciou: “Nenhum

som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1985, p. 98).

Trilhando uma senda a partir do ponto em que nos encontramos, algumas questões se fazem pertinentes para que seja intensificada a produção de pensamento sobre o silêncio. Será possível falar do silêncio? O silêncio pode ser visto e ouvido como o contrário do som? Onde não há som? O silêncio é uma ausência do som? Uma ausência como a morte? O silêncio suscita as questões e por elas tentamos caminhar. O homem é que confere sentido ao som. Abre os ouvidos e escuta, ou melhor, ausculta. Se doa. Nessa doação, som e homem se fundem. Unificam-se na comunhão e no exercício da linguagem.

Emmanuel Carneiro Leão, em um texto que se chama “O Silêncio da Fala”, coloca em questão o que é o silêncio. O pensador nos adverte sobre a impossibilidade de se falar do silêncio e permanecer sob sua vigência. Se, por um lado, tudo o que se fala ou o que se escreve tem como ponto de partida o próprio silêncio, por outro, ao se tornar fala, o silêncio deixa imediatamente de ser silêncio. Abrigando o vigor das realizações que fundam o real, o silêncio tem em si toda a possibilidade da existência criadora do homem. “É no silêncio que os homens, os poetas e os pensadores dão passagem em tudo o que dizem quando falam e se calam em cada desempenho” (LEÃO, 1992, p. 24), diz Leão. Para o pensador, o silêncio é que propicia a convivência e a aprendizagem. É nele que sempre se está e se descobre o que se é. Seu acolhimento é que permite a escuta e a auto-escuta.

Em uma conferência realizada na UFRJ, que se chamou “O Silêncio da Filosofia”, o pensador Hans Ruin, da Universidade de Estocolmo, falou de dois silêncios. Um que é modo próprio e peculiar de dizer da linguagem e outro que preserva a abertura para o ser. O silêncio enquanto discurso aponta para “alguém que quer se fazer compreender de maneira mais autêntica

precisamente por guardar silêncio” (RUIN, 1996, p. 19). O que está fundado no ser se dá como uma estranha recusa, um cessar de todo e qualquer ruído interferente. Um silenciar taciturno que, ao ser experimentado, prepara um novo começo para o homem, propiciando-lhe trilhar uma articulação de pensamento ainda desconhecida. Silêncio solitário que permite o pensamento e a experiência poética originária.

O silêncio se faz necessário para que o homem, através de sua escuta, possa ser com os outros. Silenciar diante do mundo para apreendê-lo. Hans Ruin afirmou que

compreender o silêncio do outro pode ser aprender a acompanhar seus movimentos, como alguém que segue uma nova e desconhecida melodia: neste sentido, aprender alguma coisa do outro é aprender a ouvir o seu silêncio e, ainda mais profundamente, aprender a ficar em silêncio com o outro (RUIN, 1996, p. 15).

O diálogo acontece quando um silêncio se retrai, ao manifestar-se na palavra, e um outro silêncio vigora, ao recolher e acolher o dito e o não-dito da fala. Um e o mesmo que, ao responderem ao que é silenciado e desvelado no dizer da palavra, se correspondem na memória evocada. Escuta do mundo que se realiza no silêncio, entre sonoridades e pausas. Auto-escuta que experimenta o mundo, ao recriá-lo. Recolhimento silencioso e meditativo que propicia o abrigo da voz nas profundezas do ser. Voz esquecida que, ao ser tocada, emerge da memória e a atualiza. Disposição desveladora que se inaugura a partir do ser silente quando soa a voz do homem, carregada de sentido.

O pensador e escritor Gilvan Fogel pensa o silêncio a partir do poder de criação no homem. Fogel coloca que “um homem de silêncio é um homem de ocupação, de tarefa própria” (FOGEL, 1996, p. 41), cujo trabalho estabelece uma íntima relação com o seu destino e sua solidão. Esse ato inadiável de se ocupar é o lugar da liberdade de uma busca radical, em uma escuta apropriada e apropriadora. Afirma Fogel: “Escutar quer dizer: ser e estar disposto, segundo

o modo de ser da própria coisa – afinado, afeiçoado com ela. Ainda: ser e estar numa disposição de acolhimento do ritmo, do pulso, da cadência, das modulações e reverberações da coisa” (FOGEL, 1996, p. 43). Esse modo intransferível de ser através da escuta faz com que haja uma total sintonia com a ação que se está empenhado, evidenciando nesse procedimento uma postura íntegra. Fogel fala desse agir como um “poder-ser que emerge e se instaura” (FOGEL, 1996, p. 45) no tempo. Uma possibilidade que se dá a partir da experiência do agora, iluminada por um fazer que se integra no tempo, que é unicamente o tempo de ser. Tempo que, para Fogel, é o “nome da cadência ou do ritmo do movimento da ação de poder-ser” (FOGEL, 1996, p. 46). Tempo que provém do instante que, sendo o instante dado, desde então já não é o mesmo. Nas palavras de Fogel, “o tempo é a tessitura da repetição alterante, diversificante, de instante sobre instante” (FOGEL, 1996, p. 46). Vida que flui em seu irradiar de instantes que se sucedem, tomando para si o seu próprio pulso rítmico. No coração do mundo, o movimento silencioso do tempo é o ritmo da pulsação dos viventes.

De acordo com o seu silêncio e o seu destino, ao se libertar em sua tarefa radical, o homem se faz e se refaz no tempo certo de um agora vital. Desse modo, se encarrega do instante ao ser levado por ele. Fogel não hesita em chamar essa atitude de ocupar-se do que é mais próprio do ser de uma ação desinteressada, “uma vez que ela não tem a sua força geratriz ou o seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação” (FOGEL, 1996, p. 47). A ação desinteressada é, portanto, em si e por si mesma. Não adia nem almeja retorno ou recompensa futura por conter no âmago de sua manifestação o início, o meio e o fim. “Da alegria do seu fazer nasce e renasce a disposição e o apetite de fazer” (FOGEL, 1996, p. 47), afirma Fogel. O homem, ao optar por desempenhar-se criativamente, disponibiliza o encontro com o seu próprio destino. Em outras palavras, faz e perfaz a sua própria história, moldando-a com a sua disposição de suceder

livremente no tempo. Para Fogel, o homem que não opera suas realizações na conciliação de “uma ação necessária e inútil, tal homem não tem começo, não tem fundação ou fincamento vital. Por isto mesmo, também não tem fim – fim como meta e desfecho, como balanço na linha do abismo, que é o limiar do possível deixar de ser. Tal homem, na verdade, nem vive nem morre” (FOGEL, 1996, p. 48). A vigência do silêncio se confunde com o próprio ser, atravessado pelo que lhe é absolutamente indispensável. O silêncio no homem “se faz como escuta, quer dizer, como abandono atento, como entrega cuidadosa” (FOGEL, 1996, p. 51) a tudo que envolve e orienta o seu agir criativo. Os rumores externos, mesmo que ensurdecadores, não constituem obstáculo para o homem de silêncio. O homem que, através de sua tarefa radical, constrói o seu destino. O que unicamente pode desorientá-lo é a disritmia de uma revolta ou um aborrecimento por não acatar os seus próprios limites. A sanha, que obstrui o seu silêncio recôndito e, conseqüentemente, a sua possibilidade de poder se realizar, pode se converter numa ira desmesurada ou num tédio revestido de melancolia. Estado de espírito nefasto que é capaz de apagar no homem todos os traços de uma serenidade acolhedora, ao lançá-lo no “alheamento infernal da inexistência da ação própria e necessária” (FOGEL, 1996, p. 54).

Guimarães Rosa, cuja obra inspirou os vários percursos desta dissertação, acredita que “o escritor deve ser um alquimista” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 85) e que “a alquimia do escrever precisa de sangue no coração” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 85). “Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 85), diz Rosa a Lorenz. Rosa situa o mundo do sertão no fluxo temporal como “o terreno da eternidade” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 85). O escritor cita uma frase de Goethe – “O interior e o exterior já não podem estar separados” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 85) – para melhor traduzir a idéia dessa unidade infinita.

O homem de silêncio, o escritor pleno em sua ocupação, é como o alquimista que Alberto, o Grande, sugeriu ser: “paciente, perseverante e assíduo até o fim” (ALBERTO *apud* FLAMEL, 1973, p. 17). Precisa estar com o coração pronto, para que nele possa pulsar a força sutil de uma vitalidade criadora. Só assim o ritmo de suas realizações se converterá em uma travessia poética e o tempo de sua vida se tornará um aliado no seu – mesmo que essencialmente inútil – imprescindível e inadiável operar.

3. NO URUBUQÙAQUÁ, NO PINHÉM

3. 1. O RECADO DE HERMES PARA PEDRO

Através da leitura do conto “O Recado do Morro”, e de um diálogo poético com a obra, é impossível não se deparar com as inúmeras questões que giram no bailado das palavras captadas nas urubuquaras. A opção por estudá-lo na presente dissertação corresponde ao afã de levantar discussões pertinentes à dinâmica da linguagem em seus percursos. “O Recado do Morro”, bem como todo o corpo da obra de Rosa, tem duas palavras-chave que norteiam as buscas interpretativas mais radicais: travessia e ambigüidade. Travessia entre potências opostas, viagem do não-ser para o ser e vice-versa. Ato genesíaco que faz eclodir a criação e retraimento em um esquecer que possibilita um novo ato, e assim por diante. Ambigüidade que se movimenta no equilíbrio cambiante de forças, cósmicas e caóticas, no dinamismo de seu pertencimento mútuo.

Guimarães Rosa, em correspondência com Edoardo Bizzarri, afirmou que “O Recado do Morro”

é uma estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’ captada não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto; um menino, dois fracos da mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial (ROSA, 2003, p. 92).

Bizzarri, num artigo chamado “Guimarães Rosa e Vico”, comparou o pensamento fantástico do napolitano Giambatista Vico com a obra de Rosa, apontando o conto “O Recado do Morro” como o maior sinalizador do que ele chamou de uma perspectiva *viqueana* na obra do escritor. Isto, para o tradutor, ocorre na medida em que Rosa faz o recado ser captado e transformado por personagens que não possuem nenhum discernimento intelectual. Personagens que, incapazes de

utilizar meios representativos comuns para decodificar o recado, fundam de imediato uma dimensão poética originária ao se referirem às coisas que lhes tocam.

O conto, em sua travessia, pode ser arbitrariamente pensado em dois movimentos principais. O primeiro: a caminhada dos cinco homens – Pedro Orósio, Frei Sinfrão, Seo Jujuca, Seo Alquiste, ou Olquiste e o Ivo –, guiada por Pedro Orósio, passando pelas veredas, entre buritis e grutas. Uma expedição em que, além do protagonista e guia Pedro Orósio, se destaca a figura de Seo Alquiste, “espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada” (ROSA, 1965, p. 5). Estrangeiro que anota tudo que ouve e fotografa tudo que vê, Seo Alquiste é uma espécie de inventariante do sertão. José Miguel Wisnik, em seu ensaio “Recado da Viagem”, escreveu que o personagem “evoca, em particular, a figura do dinamarquês Pedro Lund, cujas pesquisas paleontológicas marcaram no século XIX a região de Cordisburgo e da gruta do Maquiné” (WISNIK, 1998, p. 160). Na narrativa, os cinco personagens percorrem os lugares ermos, os lugares belos, em alternância, pé-a-pé. Caminho em S, roteiro humano e geográfico dos *gerais*, ao som da “grossa corda dos morros” (ROSA, 1965, p. 35). A andança tem como ponto de chegada o arraial, no momento em que este se prepara para uma grande festa popular.

O segundo movimento se dá no correr da linguagem em torno do recado do morro, isto é, nas vozes dos sete personagens estranhos que aparecem no caminho e que ponteiavam o enredo, com suas versões da mensagem: o Gorgulho, ou Malaquias, que diz ter ouvido o morro falar; seu irmão Catraz, ou Zacarias; o bobalhão Guégue; o menino Joãozezim; o profeta do fim-do-mundo, Nominedômine, que anuncia o recado na igreja do arraial, antes da missa; o insano Coletor; e, finalmente, o violeiro Laudelim Pulgapé, que o traduz em forma de canção. São diferentes relatos, sempre refeitos, para uma mesma mensagem. O que se mostra como o mais sofisticado é o que aparece na composição do violeiro, apresentada no desfecho do conto. Em

torno da simultaneidade dos dois movimentos, são dois os protagonistas: Pedro Orósio e o próprio recado. Dois que se fundam numa só realidade, perfazendo o sentido poético da trama.

Maurice Capovilla, em um artigo sobre “O Recado do Morro”, interpretou o conto como “a contraposição de duas ordens da realidade, que se perseguem e se desenvolvem, dialeticamente unidas em um espaço e durante um tempo próprio, para só no final se encontrarem e reciprocamente se iluminarem nos seus significados” (CAPOVILLA, 1964, p. 131). O cineasta afirmou que quando os dois planos se unem, ocorre ao protagonista a resolução de uma adivinhação. Capovilla, ao ressaltar o elemento lúdico como o princípio estrutural da narrativa, se referiu à decifração do recado por Pedro Orósio como uma brincadeira de criança, um quebra-cabeça que vai se encaixando pouco a pouco para o leitor.

O recado brota através da imagem de um morro que tem o poder de transmitir sons. Imagem incorporada, mitificada e transmitida por um personagem estranho. Um vivente das grotas, fora dos esquadros de uma sociabilidade comum. A imagem passa a ser fonte de inspiração para relatos extraordinários, transformados em canção por um artesão das palavras e dos sons. Sons que ganham sentido na voz dos poetas e dos loucos. O morro é o da Garça, “belo como uma palavra” (ROSA, 1965, p. 17). Onipresente, pode ser visto com “seu agudo vislumbre” (ROSA, 1965, p. 35) em toda caminhada. Bastante significativo no conto é o recado ter nascido da sua fala.

Bento Prado Jr., em um ensaio sobre Guimarães Rosa, chamado “O Destino Decifrado”, escreveu que no conto, ao unir simbolicamente materialidade e pensamento, o morro é mediador de realidades paralelas. Para o pensador, sua imponente presença abole as fronteiras entre os mundos sensível e inteligível. Bento Prado Jr. aponta a projeção de uma perspectiva esotérica no morro, que se mostra “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 1965, p. 15). Escreveu o pensador:

Limiar entre a vida e a morte, a pirâmide é a passagem que nos conduz do humano àquilo que o transcende, ultrapassa toda técnica, pois é essencialmente travessia. Ela participa da mesma natureza da esfinge, abre o espaço que torna possível o comércio entre o homem e os deuses, que possuem o segredo do destino (PRADO JR, 1985, ps. 218 e 219).

Gaston Bachelard, no “Prefácio para Dois Livros”, que abre o seu “A Terra e os Devaneios da Vontade”, expõe com precisão os liames de seu pensamento ao tratar da imaginação material na literatura. O pensador revela que seu esforço consiste em estudar a matéria e os atrativos que ela oculta sem se deter num exame de suas formas elementares. Como fundamento de uma contemplação ativa e forjada por um “caráter primitivo” (BACHELARD, 2001, p. 2), Bachelard afirma que “é pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos” (BACHELARD, 2001, p. 4). O pensador observa que a sublimação psíquica dos arquétipos é fonte de formulação de imagens. Na poesia livre, assim como nos versos dos surrealistas, “a linguagem está em plena ramificação” (BACHELARD, 2001, p. 6) e o poema “é um cacho de imagens” (BACHELARD, 2001, p. 6). Movendo-se dialeticamente entre os pólos ambivalentes da vontade e do repouso, Bachelard contrapõe duas perspectivas em relação à matéria, uma laboriosa e a outra afetiva. A que privilegia o trabalho vai de encontro à substância material enquanto a que se entrega ao repouso se vê dentro da matéria.

Para Bachelard, a relação entre a imaginação e a vontade sugere uma estrita interdependência. Corresponde a um movimento ativo, uma extroversão. O pensador, em “A Terra e os Devaneios da Vontade”, num capítulo destinado aos rochedos, compara-os com as esfinges, notando em ambos um ritmo dialético capaz de provocar a imaginação da matéria. Para Bachelard, o rochedo resultaria em uma “imagem incompreensível se o pensamento da esfinge não trabalhar a memória” (BACHELARD, 2001, p. 156). Tendo como parâmetro a perspectiva de um ativismo capaz de surpreender criativamente, o pensador crê que “na paisagem dinamizada

pela pedra dura, pela rocha de basalto ou de granito, um rugido negro cava o abismo. O rochedo grita” (BACHELARD, 2001, p. 160).

Bachelard, em “A Terra e os Devaneios do Repouso”, livro que tematiza a introversão sugerida pelas imagens da intimidade, dedica um capítulo inteiro para discorrer sobre a pertinência das grutas na literatura. O pensador diz sobre a relação sensitiva que o homem estabelece com os lugares subterrâneos. Vistos como refúgios que oferecem repouso, estes lugares se correspondem com as imagens da casa, do útero materno e do túmulo. Atendo-se à sua sonoridade, Bachelard chama a atenção para “a imaginação das vozes profundas” (BACHELARD, 1990, p. 149) que são ouvidas nas grutas. Não só o que as cavernas falam em seus ruídos, mas como a audição humana torna-se aguda nestas profundezas escuras, ao imaginar coisas. Diz o pensador que “as grutas respondem por murmúrios ou ameaças, por oráculos ou facécias. Tudo depende do estado de espírito de quem o interroga” (BACHELARD, 1990, p. 149). Se encarados cientificamente, os ruídos e os sons emanados pelas grutas podem ser vistos e percebidos como fenômenos acústicos naturais. No entanto, para Bachelard, o homem arcaico, ou pré-científico, tem outras explicações sobre esses “fenômenos”. Diz o pensador: “Para um sonhador das vozes subterrâneas, nas vozes abafadas e longínquas, o ouvido descobre transcendências, todo um além daquilo que se pode tocar e ver” (BACHELARD, 1990, p. 149). O sonhador que Bachelard se refere é o que potencialmente imagina, isto é, o que forma imagens em seus devaneios íntimos. Capaz de entender os sinais sonoros ouvidos nas cavernas e, através deles, elaborar um jogo de perguntas e respostas, o sonhador crê no oráculo que surge das vozes que emergem nas profundidades da terra. Vozes que se oferecem e são recolhidas por quem se encontra no estado de um acolhimento telúrico. Afirma Bachelard que “morar na gruta é começar uma meditação terrestre, é participar da vida da terra, no próprio seio da Terra maternal”

(BACHELARD, 1990, p. 160). Para o pensador, as vozes misteriosas que daí surgem são sempre difíceis de se decifrar e se tornam por vezes proféticas, justamente por serem ambíguas.

Diz o mito que o deus grego Hermes nasceu em uma caverna do monte Cilene, ao sul da Arcádia. Junito de Souza Brandão afirma que, logo após seu surgimento, em um rito de iniciação, foi colocado “no vão de um salgueiro, árvore sagrada, símbolo da fecundidade e da imortalidade” (BRANDÃO, 1988, p. 191). Kalipso, a ninfa que na Odisséia de Homero faz Hermes se deleitar com a sua visão, tem como sua morada uma caverna. Ronaldes de Melo e Souza diz que “*Kalipso* se reporta ao radical egeu-anatólico *kal-*, que designa a montanha em seu aspecto rochoso e escarpado” (MELO E SOUZA, 2001, p. 13). As Ninfas, musas telúricas anteriores às musas olímpicas da “Teogonia” de Hesíodo, mulheres eternamente jovens, são moradoras das regiões subterrâneas localizadas nas montanhas, junto às nascentes dos rios. As musas, portadoras da memória, originariamente também advieram dessas concavidades, de águas cristalinas, situadas nas profundezas mais recônditas. Escreveu Ronaldes: “Os testemunhos convergentes das mitologias babilônica, assíria e grega fortalecem a tese que o nome grego das Musas se reporta à raiz *mont-*, e representa uma transposição indo-européia do nome oriental da Senhora da Montanha e do Riacho” (MELO E SOUZA, 2001, p. 15).

Morador das cavernas, Gorgulho, quase surdo, cujo nome de batismo era Malaquias – nome de um profeta do Velho Testamento que, em hebraico, quer dizer, anjo (ou mensageiro) de Javé”, “ponderadinho no andar, todo arcaico” (ROSA, 1965, p. 13), é na narrativa quem primeiro recebe e apresenta o recado. Os cinco caminhantes encontram esse homem às margens do percurso, fora do convívio social e de sua lógica temporal. O personagem que vive há trinta anos em uma urubuquara – lugar de moradia dos urubus; *-quara* vem “do tupi '*kwara*', buraco, fosso, depressão de terreno” (HOUAISS, 2001) – , por um momento junta-se ao grupo. Ao percorrer

com eles um trecho do caminho, Gorgulho toma-lhes a palavra e lhes transmite a estranha mensagem, que diz ter recebido do morro. Entre palavras arrastadas, sentencia:

Que, que disse? Del-rei, ô demo! Má hora, êsse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se fôr morte de alguém...Morte à traição, foi que êle morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (ROSA, 1965, p. 22).

O relato do Gorgulho, ao falar de uma provável morte à traição, não obtém eco algum nos cinco caminantes. A ciência, representada por Seo Alquiste, não lhe dá importância, bem como a religião, na voz de Frei Sinfrão, e tampouco a economia, encarnada em Seo Jujuca do Açude. Gorgulho, sem despertar qualquer sintonia com os caminantes, é logo esquecido. Para Maurice Capovilla, as palavras do Gorgulho se inserem em “um plano enigmático no qual a profecia adquire o poder encantatório” (CAPOVILLA, 1964, p. 137). “De certo, o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras” (ROSA, 1965, p. 22), diz o narrador. Quais seriam os loucos que decifriariam esta verdade misteriosa? “Cada um é doido de sua banda!” (ROSA, 1965, p. 27), afirmou o Ivo, este, em sua estranheza, tido como o Crônico. Tomado como um lunático, o Gorgulho na certa estaria divulgando um disparate ou simplesmente uma “poetagem” (ROSA, 1965, p. 25) sem importância. Lunático é um adjetivo relacionado à lua. Iluminada ou obscura, é notório que a lua é ambivalente no encadear de suas fases. Compreende-se que é dos temores das trevas noturnas que circundam a lua que se origina a relação do lunático com a loucura. Junito de Souza Brandão afirma que o historiador e poeta egípcio Mâneton, que viveu por volta do século III a. C., atestou que “*seleniádzein*, derivado de *Selêne*, lua, significa ‘ser epilético’, donde ‘ser adivinho ou feiticeiro’, uma vez que a epilepsia era considerada *morbus sacer*, uma ‘doença sagrada’ ” (BRANDÃO, 1988, p. 79). Junito lembra que “as convulsões do epilético se assemelhavam às agitações e ‘distúrbios’ por que eram tomados os que entravam em êxtase ou

entusiasmo, isto é, ‘na posse do divino’, sobretudo nos ritos dionisíacos” (BRANDÃO, 1988, p. 79).

Na “saboria de sonância” (ROSA, 1965, p. 63), através do recado do morro, o tambor da morte poderia estar avisando algo a Pedro Orósio. Ele, no entanto, não conferiu aparentemente nenhuma autoridade a Gorgulho. Pedro, que estava em desavença com Ivo, “por conta de uma mocinha” (ROSA, 1965, p. 9), e que possuía inimigos por ser homem extremamente namorador, diante da mensagem, nem se manifestou. Mesmo que já intuisse que algo lhe poderia acontecer, ocultou dos demais qualquer pressentimento. Ali, entre os caminhantes, sabendo de seus inimigos e ainda vivendo em descompasso com Ivo, era ele o que mais “rendia preguiça pensar em brigar” (ROSA, 1965, p. 10). Pedro não carregava medo e não guardava rancor, tudo para não desmanchar “o agradável sossego simples das coisas” (ROSA, 1965, p. 10). Ele ali era o guia.

Mais adiante, na narrativa, os viajantes passam por várias estâncias particulares. Curiosamente, os nomes de seus donos – postos em negrito – são derivações de planetas, cuja nomenclatura se dá através dos deuses gregos e romanos: **Jove** (Júpiter), Dona **Vininha** (Vênus), Hermes (Mercúrio – este sem o negrito), **Selena** (Selene ou a Lua), **Marciano** (Marte) e **Apolinário** (Apolo ou o Sol). Rosa diz a Bizzarri que isto apenas se deve a “um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas” (ROSA, 2003, p. 86). As ações breves, ocorridas nesses sítios, se relacionam diretamente com os atributos de cada deus correspondente. Nos domínios de Nhô Hermes, “à beira do Córrego da Capivara” (ROSA, 1965, p. 26) – capivara além de ser um roedor, no interior do Brasil também serve para designar o tolo que quer se fazer de esperto – , onde eles “acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros” (ROSA, 1965, p. 27), é que Pedro Orósio e Ivo reatam a amizade. Não apenas a deles dois, pois, pelo próprio Ivo, havia a garantia que os outros seis, os que também possuem nomes que são inspirados em planetas (ou deuses), o Jovelino

(Júpiter), o Veneriano (Vênus), o Martinho (Marte), o Hélio Dias Nemes (Sol) – este “virado contra ele no vil frio de uma inimizade, capaz de tudo” (ROSA, 1965, p. 9) –, o João Lualino (Lua) e o Zé Azougue (Mercúrio) também “não queriam outra coisa senão se reconciliar” (ROSA, 1965, ps. 27 e 28). Ivo, ou Crônico, que remete a Cronos (Saturno), apelido que lhe foi dado por ele ser um “sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer” (ROSA, 1965, p. 28), ali se entendeu com Pedro em falsas pazes, celebradas com um brinde de cachaça. “Mal-entendido que se deu, só... Má estória, que um bom gole bebido junto desmancha...” (ROSA, 1965, p. 27).

A ambigüidade – as falsas pazes – no trato entre Pedro e Ivo se dando nas terras de Nhô Hermes traz consigo não só o nome do deus grego, mas também o seu sentido. Werner Aguiar, no seu texto “Música e Hermenêutica no Horizonte do Mito” mostra, ao discorrer sobre o modo originário da manifestação de Hermes, que esse deus é “o mestre da astúcia e do engano, fraude, a marginalidade das ilusões e dos truques” (AGUIAR, 2004, p. 119). Diz também que Hermes é “o guia das fronteiras, incluindo a fronteira entre a terra e o Hades, isto é, entre a vida e a morte” (AGUIAR, 2004, p. 119). Ivo, ali fazendo as pazes e promovendo outras, já está tramando a morte de Pedro Orósio.

Sobre a duplicidade do deus Hermes, Werner Aguiar diz que “esse traço de ambigüidade e paradoxo se acentua mais ainda ao se contraporem os aspectos da astúcia e da furtividade com o fato de Hermes ser o mensageiro dos imortais, o condutor da sorte” (AGUIAR, 2004, p. 121). A mediação da amizade de Pedro e Ivo, sob os auspícios de Hermes, ocorrida simbolicamente nas terras de Nhô Hermes, é como a celebração do contrário para ambos. Afirma Werner Aguiar: “Se Hermes mediasse alguma coisa, ele seria no mínimo um agente de separação e não de união” (AGUIAR, 2004, p. 126). Sobre as rapinas de Hermes, Walter Friedrich Otto

afirma: “Com ele pode se aprender a jurar em falso quando a ocasião o exige, com a expressão mais convincente” (OTTO, 2005, p. 97).

Hermes é o nome do deus grego das encruzilhadas, o mensageiro dos vivos e dos mortos. A palavra grega para mensageiro é *angelos*, muito próxima de anjo, que também significa ser o enviado. Werner Aguiar diz que “como enviado, o mensageiro é aquele que proclama e anuncia” (AGUIAR, 2004, p. 126). Hermes é o deus dos caminhos, o que “não é o deus de pontos cardeais ou fixos” (AGUIAR, 2004, p. 123) por não possuir uma “habitação permanente” (AGUIAR, 2004, p. 123). Evocada pela propriedade de Nhô Hermes, a figura do deus, que tem “o nome divino para a instalação do domínio do mistério em meio à vida ensolarada do cotidiano” (AGUIAR, 2004, p. 125), é identificada com a trajetória do protagonista e, conseqüentemente, com a arquitetura do conto, que logo no início já se anuncia com “aparente princípio e fim” (ROSA, 1965, p. 5). Hermes é um peregrino. Diz Otto que “ele está sempre a caminho, entre aqui e acolá” (OTTO, 2005, p. 105). Manuel Antônio de Castro nos lembra que Hermes, cujo radical em sua versão indo-européia é *wre* ou *wer*, significa ser a palavra. Ao ser o mensageiro da palavra dos deuses, figura também como o seu portador. O mito que o prediz, por sua vez, vem do grego *mythos* e “se forma do verbo *mitheomei*, significa abrir, manifestar pela palavra” (CASTRO, 2003, p. 14).

O lunático Gorgulho, após se despedir dos caminhantes, seguiu seu caminho. Foi visitar o seu irmão mais novo, chamado Zacarias, ou Catraz. Entre conselhos e estórias de religião, como a que versa sobre a tumba do Rei Salomão, Gorgulho contou o recado do morro ao irmão. Também vivente das grotas, o grotesco Catraz, o que cá traz, é um bocó. Conhecido pelo apelido de Qualhacôco, “imaginava muitas invenções, e movia tábuas a serrote e martelo, para coisas de engenhosa fábrica” (ROSA, 1965, ps. 30 e 31). Também guardava fotos de mulheres que pegava em revistas, vislumbrando o dia que iria casar com elas. Quando encontrou o grupo

na estância de dona Vininha, entre variadas conversas, Qualhacôco finalmente revelou o que Gorgulho lhe contara. Para reproduzir a mensagem em sua voz, deu a ela novos contornos de conteúdo:

...E um morro, que tinha, gritou, entences, com êle, agora não sabe se foi mesmo p'ra êle ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo caminhando mesmo juntos, naqueles altos... E o morro gritou, foi que nem satanaz. Recado dêle. Meu irmão Malaquia falou Del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu... (ROSA, 1965, p. 32).

O menino Joãozezim, “caxinguelê de ladino” (ROSA, 1965, p. 28), ali por perto, ouviu com atenção e memorizou o que o Catraz relatou. Ao encontrar o Guégue, personagem “retaco, grosso, mais para idoso, e papudo” (ROSA, 1965, p. 33), lhe contou a estória que tanto lhe impressionara. Guimarães Rosa explicou ao tradutor Bizzarri que “guégue” é a designação de alguém que “parece bobo, ou finge de bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco” (ROSA, 2003, p. 63). O Guégue, o bobalhão da fazenda da Dona Vininha, “rico de seus movimentos sem-centro” (ROSA, 1965, p. 33), que se ocupava em fabricar saboneteiras com cascos de cágados, ali era o único a quem o menino ousava passar o recado. “...Um morro, que mandou recado! Êle disse, o Catraz, o Qualhacôco... Esse Catraz, Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, êle disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dêle, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?” (ROSA, 1965, p. 34). O Guégue, por certo, acreditava, pois ria muito e todo se babava. Não só repetia para si as palavras do menino como também representava em generosos gestos tudo o que lhe era narrado.

O recado foi êste, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus apóstolos. E a morte, batendo caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (ROSA, 1965, p. 34).

Pedro Orósio, ao acompanhar a conversa dos dois, só achava graça. Divertia-se com os precários entendimentos da criança com o bobo.

Em uma planície, após errarem o caminho, quando, por um descuido, o grupo estava sendo conduzido pelo Guégue, tomou-se a decisão de observar os limites da serra, onde havia um pequeno e apreciável salto d'água. Pedro Orósio ficou com o bobo esperando e vigiando os animais. Foi quando apareceu um estranhíssimo homem que, “com uma voz solene e cavernosa, proclamou” (ROSA, 1965, p. 37): “ – Bendito, quem envém em nomindome!” (ROSA, 1965, p. 37). O homem era “grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga” (ROSA, 1965, p. 37). Vestido apenas com uma tanga, carregava uma cruz feita de bambus e amarrada com cipós. O Nominedômine fez imediatamente com que Pedro e o Guégue rezassem. Dizia a eles que o mundo estava para se acabar. O Guégue, ao ouvir o que era proferido pelo pretenso profeta do Apocalipse, prontamente relacionou sua presença com o recado que ouvira do menino Joãozezim. Passou, de imediato, a contá-lo:

– A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou à Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, à noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (ROSA, 1965, p. 40).

Impressionado com as palavras do Guégue, o agitadíssimo homem tomou-lhe como um anjo e o convidou para sair com ele em pregações. O Guégue, em vias de aceitar o convite, enfim recusou com dificuldade. Mais tarde, Pedro Orósio, nas terras do Jove, onde havia luz elétrica e o povo ouvia rádio, soube pela voz de um velho morador de lá, o João Salitreiro, que o estúrdio homem encontrado por eles, o Nominedômine, era também conhecido como Jubileu, ou Santos Óleos.

Antes de enlouquecer, havia feito seminário em Diamantina. Há dez anos o infeliz andava por todos os cantos do sertão, anunciando em altas vozes o fim do mundo.

Ao fim da caminhada, já no arraial, quando Pedro Orósio e Ivo já haviam recebido o dinheiro de Seo Alquiste por seus serviços de tropeiros, pôde-se enfim descansar. Era uma sexta-feira, antevéspera da grande festa. Na manhã do dia seguinte, porém, Pedro acordou com o barulho infernal do Nominedômine. Correndo de um lado para o outro, o insano profeta anunciava aos berros, na rua, que o mundo se acabaria em breve. Foi quando “de repente o sino do Rosário se tangeu – col a col, cantarol” (ROSA, 1965, p. 47). O Nominedômine agora estava na torre da igreja, se fazendo notar por todos ao golpear furiosamente os sinos. “Manejar errado com sino é tenebroso” (ROSA, 1965, p. 47), comenta o narrador. Dirigindo-se aos fiéis na igreja, do altar-mor o insano profeta passou a pregar seus sermões e evocar um certo anjo mensageiro que havia encontrado em suas peregrinações.

– ... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – êste é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um desse da banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa em floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, êle com seus Doze! E o Rei, com seus sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (ROSA, 1965, p. 49).

Com a chegada providencial dos frades e a fuga desatinada do Nominedômine, por fim a normalidade voltou ao arraial. A agitação ficava apenas por conta da festa. Entre os passantes, Pedro Orósio encontrou seu amigo fiel, o violeiro Laudelim Pulgapé. Ambos avistaram o Coletor, que lhes dirigiu a palavra. Coletor era um morador do arraial tido por louco por viver

na fantasia de uma riqueza fictícia. Uma invenção que lhe prestava para uma insana felicidade. “Ta alinhando números tão desacabados de compridos, que pessôa nenhuma não era capaz de tabuar: seus ouros, suas casas, suas terras, suas boiadas de invernar, sua cavalaria de ótimas eguadas, seus contos-de-réis em numerário” (ROSA, 1965, p. 52). Via-se que, no entanto, apesar de rico, este homem agora estava totalmente injuriado. Ele tinha ouvido a versão do recado do morro na fala do profeta. O fim dos tempos que o Nominatedômine prenunciou imediatamente acabaria com a sua fortuna imaginária. O Coletor protestou com veemência:

Uma tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei-menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado, rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte – esconjuro, credo, vote, vai, câ! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê se lá a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um – sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrengo! Uma tana! Que seja p'ra o Capataz, e esta aqui para o Malaquias!... (ROSA, 1965, p. 54).

Laudelim Pulgapé cismou com o fantástico relato do Coletor. O narrador, referindo-se ao violeiro, notou com precisão que “enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensobreceu, logo se alumiu ainda mais” (ROSA, 1965, p. 54). Laudelim, ao prestar atenção nas palavras coletadas, sentiu o “extraordinário de importante” (ROSA, 1965, p. 54) da estória e se retirou para compor.

Coletor, sendo literalmente aquele que coleta, justifica seu nome por recolher os dizeres que propiciaram a canção de Laudelim. Atendo-se à etimologia do nome coletor, aparecem as palavras latinas *collector* e *collectum*, e são sugeridos os verbos “reunir, juntar,

apanhar” para sua designação (HOUAISS, 2001). Ao dividir a palavra em suas partes constitutivas, tem-se primeiro o prefixo *co-*, que é do latim *cum*, significando “com”; no meio, o elemento de composição *leg-*, do latim *lego*, *legere* ou *lectum*, que, tendo o sentido de reunião, é a fonte do verbo ler e aponta para “ler para si, ler em voz alta (para que outrem ouça); fazer leituras, explicar” (HOUAISS, 2001); por fim *-tor*, que é sufixo de agente. Coletor pode portanto ser interpretado como aquele que lê ou explica alguma coisa a alguém. O elemento central *leg-* também forma verbos como colher, escolher e recolher, entre outros. Daí também a idéia de uma reunião de algo que se escolhe, assim como fez o Coletor ao ouvir o Nominatedômine, no colhimento de suas palavras. Como também fizeram anteriormente os outros personagens que coletaram o recado do morro e o passaram adiante. Todos são coletores, inclusive o violeiro e compositor Laudelim Pulgapé, que colheu o recado do próprio Coletor para transformá-lo em canção.

Enquanto Laudelim está compondo, sentado debaixo de uma árvore, Pedro Orósio, por um momento, se afasta dele para andar pelo arraial. Logo reencontra-se com Ivo e, por sugestão deste, se junta aos demais, seus conhecidos, para realizarem as pazes prometidas no beco do Saturnino. Saturno é o nome romano para Cronos, o deus ligado ao mito grego do tempo. Não só serve para nomear o traidor de Pedro Orósio, o Crônico, como também para designar o proposto local da traição.

Com a canção terminada, inspirada na importância das palavras relatadas pelo Coletor, Laudelim é chamado para tocar modas de viola para Seo Alquiste e convidados, no hotel do Sinval, onde o estrangeiro encontrava-se hospedado. Ali passando, Pedro e Ivo aceitam o convite de Seo Alquiste, que lhes acenara, chamando-os para entrarem. Assim, com ele, poderiam compartilhar a arte de Laudelim e beber na fugaz celebração desse momento. “O violão de Laudelim já desestremecia, ah, pinho assim na mão, prosa que é um reinado” (ROSA, 1965, p.

60), diz o narrador. Após tocar um repertório de lundus, a composição inédita de Laudelim é mostrada em primeira mão. Feita a partir do que disse o Coletor, era o recado inicial do Gorgulho, o recado do morro, após ter transitado das grotas para o arraial pelas diversas vozes que o conduziram e o transformaram. Laudelim, “após que pigarreou, dedeou de esbarrondo, e meteu comêço, com rompante, descantou:” (ROSA, 1965, p. 60).

Quando o Rei era menino
já tinha a espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas deus marcou seu destino:
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
– ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete dêles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Mas um dia, veio a Morte
vestida de embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?

– Essa carreira que eu vi
não possui nenhum poder!
– Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.

– Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à lapa de Belém
pra saber o que eu ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
– Não pedi vosso conselho,

peço a vossa companhia
Meus sete bons cavaleiros
flôr de minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:
– A sina do Rei é a morte,
temos que tomar assento...
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.

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...

– Escuta, Rei favoroso,
nosso humilde parecer:

.....
(ROSA, 1965, ps. 61 e 62)

A canção emociona a todos. Pedro, logo após ouvi-la, ao se retirar do hotel, já bêbado, retém o canto em sua memória e afinal percebe que o recado era para ele. Sob os efeitos da cachaça, sua lucidez o toma. O horizonte do aviso se abre e suas conseqüências são imediatas. O mistério se desfaz. “De um golpe percebemos tudo, rememoramos as situações passadas, as frases proféticas que esclareciam, as más intenções evidentes, os motivos fortes. Tudo isso passou despercebido, não nos perturbou e nunca nos sobreavisou do perigo” (CAPOVILLA, 1964, p. 140), escreveu Maurice Capovilla.

O momento da revelação do recado do morro a Pedro Orósio é temulento. Dá-se assim, em embriaguez alcoólica, o encontro com Ivo e os outros e, finalmente, a emboscada. Guimarães Rosa, no prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, publicado em “Tutaméia”, disse ter escrito o conto “O Recado do Morro” no estrangeiro, com saudades, “sob a razoável ação de

vinho ou conhaque” (ROSA, 1968, p. 158). Rosa, no mesmo prefácio, também confessou que sua vida sempre se revestiu de “toda a sorte de avisos e pressentimentos” (ROSA, 1968, p. 157) .

Com a sorte dos avisos, Pedro Orósio, num transe alcoólico, parece vencer a morte. A passos largos, com os pés descalços, ouve o recado da canção e segue sua sina, pressentindo-a. “Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua idéia” (ROSA, 1965, p. 66). Guimarães Rosa afirmou que o protagonista sempre “estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma pela canção e canta-a” (ROSA, 2003, p. 93). Maurice Capovilla escreveu que no conto “os acontecimentos finais, com seu desfecho, possibilitam ao leitor o encaixe dos elementos que permaneciam obscuros no enredo” (CAPOVILLA, 1964, p. 140).

Como o Rei dos versos de Laudelim Pulgapé, Pedro Orósio é também traído. Os inimigos, como na canção, eram seis mais um, o invejoso e ciumento Ivo, o Crônico, o terrível tempo. “Vinhame-lhe saudades e recordações. Pensava em sua terra, nas terras dos seus *gerais*, em “coisa que a gente não sabe nunca no escuro” (ROSA, 1965, p. 68). “Êle, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagôinhas, poços-d’água” (ROSA, 1965, p. 68). Pedro, sertanejo que era, ansiava pela festa, pois naquela hora queria tão somente dançar e cantar. “Caminhava. Cantava forte, do Rei, com a lua, pelas estradas, dos Guerreiros, das espadas, do violão de Laudelim” (ROSA, 1965, p. 67). Começava a entender os pormenores da traição. “Num pingom dum instante. Olhou aquêles em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar” (ROSA, 1965, p. 69). Desarmado, Pedro luta com todas as suas forças. Pedro Orósio, ou Pedrão Chãbergo, “tão alto que um morro, a sobre” (ROSA, 1965, p. 67), dono de uma tamanha força física, se põe contra todos os traidores e

os ganha. Vence com bravura os inimigos e, como o Rei, morre. Morre para a morte e para a vida. Transitando entre mundos, Pedro Orósio vive na canção do Rei. Vence o esquecimento. Torna-se uma canção migrante. Faz-se memória.

Guimarães Rosa, na narrativa, logo após ter transcrito quase na íntegra o poema cantado de Laudelim Pulgapé, segue a saga de Pedro Orósio, que é a saga do Rei da canção. Na canção do Rei e na vida de Pedro há a traição, ocorrida em circunstâncias parelhas. No fim, porém, mal sabemos se Pedro Orósio escapou da morte física, “com mêdo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo” (ROSA, 1965, p. 70). Sabemos apenas que ele morreu de alguma forma, mesmo que não fisicamente. Permanecendo vivo, não pôde retornar ao seu mundo a não ser como um assassino. Teve que fugir. Sua fuga o deixou destituído do pequeno mundo dos seus desejos. De estrela em estrela, num movimento ascensional, só lhe restou uma única liberdade. Após descer aos infernos, guerreando contra as potências da morte, Pedro enfim ganhou mundo. Tornou-se poeta, como seu amigo Laudelim? “O poeta está sempre num entretempo, num entrelugar entre alegria e tristeza, entre estrela e estrela, entre solidão e solidão. Esse entrelugar, e esse entretempo, faz viger a essência da concretude do que é ser poeta” (JARDIM, 2004, p. 109), é o que diz Antônio Jardim. Vida e morte de Pedro Orósio se fundiram poeticamente em uma só palavra: libertação.

Decifrando sentidos na obra de Guimarães Rosa pelos significados embutidos nos nomes dos personagens, Ana Maria Machado dedicou um capítulo de seu livro “Recado do Nome” ao conto “Recado do Morro”. Nele, a autora fornece uma interpretação do nome – ou dos nomes – de Pedro Orósio. Afirma a escritora: “A quem poderia o morro falar, se não àquele que é seu homólogo, que é pedra, montanha, terra? A quem é *Pedro* como *pedra*, Orósio como soma de *oros* (‘montanha’) e *ósio* (‘escolhido’) (MACHADO, 1976, p. 110). Os apelidos de Pedro, Pedrão Chãbergo e Pê-boi, reiteram a afirmativa.

E Pedro é *Pedraõ Chãbergo*. Pedraõ que é grande pedra, ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície e que é simplicidade; ou que é carne de boi de talho, mas carne da perna, que o liga ao chão, ao solo, à terra. *Bergo* que é *Berger*, do francês, pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *berg*, do alemão, pedra mais uma vez (Machado: 1976, p.110).

Pê-boi, para Ana, remete à “sua ligação com o gado, e com a terra, seu tamanho, seu pé descalço” (MACHADO, 1976, p. 110).

Ana Maria Machado chama a atenção para o fato de que os transmissores do recado, os fazendeiros e os inimigos de Pedro, correspondem não só aos planetas e aos deuses greco-romanos, mas também aos dias da semana. Sobre Ivo, o Crônico, a escritora afirma que “é ele quem age sobre o tempo, quem altera a cronologia prevista para os acontecimentos, quem antecipa a festa que estava marcada para domingo no povoado vizinho e prepara a cilada para a véspera, o sábado, seu dia...” (MACHADO, 1976, p. 109). Sábado, o sétimo dia da semana, vem de Saturno, ou Cronos, que fora destronado por Zeus na Grécia e que se tornou o deus romano da abundância, ligado à agricultura, à semeadura e à colheita. A ele correspondem as carnavalescas *saturnalias*, as saturnais romanas, festas orgiásticas para celebrar a Idade do Ouro, onde havia inclusive o sacrifício do *Saturnalicus Princeps*, o rei que presidia os banquetes, mais conhecido como o Rei Momo. “*Saturnus* provém do adjetivo *satur*, *-a*, *-um*, ‘cheio, farto, nutrido’ e este do verbo *saturare*, saciar, fartar, ‘saturar’ ”, é o que diz Junito de Souza Brandão (BRANDÃO, 1987, p. 340). Um outro significado para Saturno, dado na Idade Média pelos alquimistas, serviu para designar o chumbo usado para ser transformado em ouro. José Miguel Wisnik diz que “Saturno é associado à ambivalência entre a melancolia e o entendimento, que o remete ao mesmo tempo às manifestações do limite (lentidão, celibato, frio, velhice, abatimento, inação), por um lado, e às da visão (inteligência, contemplação, vidência profética e razão reflexiva), por outro” (WISNIK, 1998, ps. 164 e 165).

Seguindo o caminho da interpretação do conto a partir dos nomes dos personagens, Ana Maria Machado chega a uma conclusão que, apesar de bastante discutível, não deixa de ser instigante. Ela liga Pedro Orósio ao apóstolo de Cristo, Pedro, simbolizando a vitoriosa construção da Igreja Católica e do mundo cristão em oposição ao mundo pagão dos deuses do Olimpo, representados pelos nomes de seus inimigos. “Porque ele é também a terra, planeta ao qual todos os outros astros do sistema se estão opondo: o sol, a lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno” (MACHADO, 1976, p. 112), afirma. Porém, preferível mesmo é pensar que foi o gosto de viver que salvou e guiou Pedro Orósio. A verdade de Pedro, dos caminhos da terra percorridos com os pés descalços, foi o seu encontro de vida e morte na luta desigual com o tempo e os seus aliados. Realidade que se convergiu na estória de um Rei deposto pelo destino inexorável, um anacrônico e atópico Rei Momo das saturnais. Um Rei, que de tão indeterminado no tempo e no espaço, pode ser qualquer um, qualquer hora, por sobre a Terra, ou qualquer Pedro. Pedro, de pedra. Pedras que são lançadas sobre pedras em um ritual de agradecimento ao deus Hermes pelos lucros obtidos. Pedras que simbolizam “a união do crente com o deus ao qual as mesmas são consagradas, pois que na pedra está a força, a perpetuidade e a presença do divino” (BRANDÃO, 1988, p. 193). Pedras que limitam cavernas, donde os antigos – homens arcaicos, como o Gorgulho – ouvem soar vozes profundas e inaugurais.

O destino de Pedro Orósio, no fim, com o ressoar da canção de Laudelim Pulgapé, passa a ser radicalmente o seu caminhar, em tensão ambígua entre a vida e a morte. Seu sonho de permanecer nos *gerais* com um pedacinho de terra e um intuito sossegado de cultivá-la é substituído por um final que é um sem fim de possibilidades. Sua saga não pára na emboscada e nem sequer é interrompida pela morte. Pedro é o Rei. Zeus que vence Cronos, instaurando seu reinado celeste. Seu corpo, de longas pernas, de “capiou simplório, assim transvisto, sem outro destaque a não ser o da estatura” (ROSA, 1965, p. 64), é de um caminhador. Dos *gerais* extensos,

ele continua. A partir de cada pedaço de chão, ganha o mundo inteiro. A narrativa do conto é o seu caminho infinito. As perspectivas fixas se dissolvem no caminhar de sua travessia mortal. Pedro Orósio personifica por inteiro a disposição do ser andante, em travessia. Ele começa e termina o conto nesse deslocamento revelador. Tudo o mais parece permanecer na memória do arraial: a igreja, os seus habitantes e a animada festa dos pretos. Pedro continua atravessando o mundo em seus extremos, ou os mundos, como o profeta Nominedômine, só que em nome da vida. Com o credo da existência, é o que vive para morrer gloriosamente. Pois ele é o que simplesmente “gostava daquela música, gostava de viver” (ROSA, 1965, p. 66).

3.2. LAUDELIM PULGAPÉ, TREMELUZINDO

No conto “Recado do Morro”, Laudelim Pulgapé, com suas canções, traz em si a experiência arcaica das musas e a viabiliza no mundo contemporâneo. Vive, assim, no dizer de Jaa Torrano como um “cultor da memória” (TORRANO, 2003, p. 17), em contato e permuta permanente com a sociedade. Compositor de canções que tem “o poder da força da palavra” (TORRANO, 2003, p. 17), é fundador de mundos. Poetiza, ou seja, instaura “uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa” (TORRANO, 2003, p. 17).

Violeiro virtuose que tem sua arte reconhecida com honras, Laudelim Pulgapé é um intérprete de sinais dispersos, encontrados pelo caminho. Ao carregar consigo traços de um discurso tradicional, se destina a difundi-los através de sua régia arte. Age, desta forma, em consonância com o deus grego Hermes, o inventor da lira, o mensageiro e a própria mensagem dos deuses, enquanto palavra e verbo. Hermes, que em Roma passou a se chamar Mercúrio, nome que foi dado também a um dos planetas na antiga astrologia. José Miguel Wisnik, ao escrever um ensaio sobre “O Recado do Morro” fez coincidir as características dos personagens de Guimarães Rosa com “a tradição esotérica islâmica, que tem no seu cerne o tema da viagem iniciática através dos sete céus planetários, pensados como símbolos de faculdades intelectuais” (WISNIK, 1998, p. 168). O crítico, com isto, pôde afirmar em seu ensaio que a inspiração poético-musical de Laudelim Pulgapé está associada a uma “disposição mercurial de viajante da linguagem” (WISNIK, 1998, p. 168).

Rita Elias, em seu texto “A Ordem das Razões: Uma Leitura de O Recado do Morro”, escreveu:

Laudelim Pulgapé, tal como um aedo da antiguidade, inspira-se, como se experimentasse a possessão divina, o *enthousiasmós*, como se a divindade enunciasse através dele, poeta e cantor, uma verdade que prescindisse de demonstração, de explicação, que dispensasse a observação do fato (ELIAS, 1996, p. 71).

Jaa Torrano afirmou que na Grécia, anterior à constituição da *pólis*, “o aedo (i.e. o poeta-cantor) representa o máximo poder de tecnologia da comunicação” (TORRANO, 2003, p. 16). Na música dos antigos gregos, cultuada de forma altamente ritualística, os aedos são artistas ambulantes que, acompanhando-se na lira, louvam a memória dos deuses e dos heróis. Ser um aedo nesse contexto corresponde a uma qualificação especial, que exige uma longa preparação e uma devoção total ao apostolado das musas. Após séculos de preponderância cristã na música ocidental européia, com o ocaso desse tipo de músico e do sentido original da música grega, surgiu o bardo, que segundo Mário de Andrade era o “tocador-cantor-profissional do século XI” (ANDRADE, 1987, p. 60). O bardo, considerado um músico profano pela Igreja Católica, a seu modo, retomou a tradição grega dos aedos. Mário de Andrade se refere ao bardo quando lembra que “havia desde muito na Europa Continental uma espécie de cantadores estradeiros, classe rebaixada, vivendo de ciganagem, praticando por toda a parte feitiçaria, crimes e doce música” (ANDRADE, 1987, p. 60).

Laudelim Pulgapé, “trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão” (ROSA, 1965, p. 12), tardio aedo ou bardo do sertão, é merecedor de um “florão de cantor-mestre” (ROSA, 1965, p. 64). Seu viver é tocado pelas “musas, invisíveis, manifestantes unicamente como canto e o som de dança a esplendor dentro da noite” (TORRANO, 2003, p. 23). Ao nomear o que ouve e atender aos apelos da criação, é um hábil construtor de realidades. No hotel, convidado pelo estrangeiro Seo Alquiste, ou Olquiste, “assentado importante entre as pessoas, impondo o aprumo de seu valor” (ROSA, 1965, p. 60), Laudelim centralizava as atenções. “Laudelim descantava solene lá dentro,

estribil, êle cantava continuado” (ROSA, 1965, p. 65), diz o narrador. O violeiro rememorava lundus, o da Gamela e o da Laranjinha, além de outras músicas de um repertório bastante conhecido entre seus pares, sempre com muitos aplausos de todos. Lundu, diz o “Dicionário do Folclore Brasileiro”, de Luís da Câmara Cascudo, é “dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola para o Brasil” (CASCUDO, 1972, p. 524). Divulgado pelo músico e poeta carioca Domingos Caldas Barbosa, mulato, filho de um português com uma angolana, o lundu obteve grande prestígio na côrte portuguesa durante o reinado de D. José e Dona Maria I e nos salões da aristocracia brasileira do século XVIII. Seu ritmo, acompanhado de uma coreografia altamente sensual, é precursor do samba, da batucada, do maxixe, da chula e do tango brasileiro.

Laudelim, que naquele instante “estava de grandarte” (ROSA, 1965, p. 60), pede para apresentar a sua nova composição: “Pobre coisinha minha, se licença me dão” (ROSA, 1965, p. 61). A composição inédita de Laudelim Pulgapé, mensagem do morro em forma de canção, sintetiza elementos encontrados ao longo da narrativa do conto, antes obscuramente captados e descritos pelos outros seis personagens marginais – Gorgulho, Catraz, Guégue, Joãozezim, Nominedômine e Coletor. É a “cantiga memoriã: a cantiga do Rei e seus Guerreiros a continuar seus caminhos, encantada pelo Laudelim” (ROSA, 1965, p. 67). A morte à traição, recado ouvido primeiramente por Gorgulho nas grotas, chave enigmática que rege o enredo do conto, agora se evidencia nos versos de Laudelim Pulgapé. A mensagem se funde e se difunde ao tomar a forma de um poema cantado e adquire força perante a comunidade. Mais do que isto, o destinatário e protagonista do conto, Pedro Orósio, presta sentido ao recado quando este lhe é transmitido pelo violeiro. “Nos entres dos pés-de-verso, o Laudelim dava um acompanhamento dôce, de contraste, em diz pim-pim, feito os passarinhos madrugados. Aquela estória era terrível!” (ROSA, 1965, p. 63). Seo Alquiste, mesmo sem entender nada do que a letra indicava, sente a importância

daquelas palavras, ao “perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (ROSA, 1965, p. 64). Seo Jujuca do Açude, negociante e proprietário de terras, ao ouvir a canção, também é tocado e se comove, pressentindo “que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as vidas e os cegos vendem pelas estradas” (ROSA, 1965, p. 64).

A partir do seu interesse em ouvir as palavras transmitidas pelo lunático e fantasioso Coletor, Laudelim Pulgapé criou o poema musicado. Através de sua canção – “o gloriado daquele descante, as grandes palavras” (ROSA, 1965, p. 63) –, o recado que viajou em diversas vozes enfim pôde ser tomado por Pedro Orósio como se fosse seu, o que na verdade era mesmo. Laudelim era o único que Pedro Orósio podia chamar de amigo, pois “era, quem sabe, o único amigo seguro que lhe restasse” (ROSA, 1965, p. 12). O violeiro não era ciumento nem invejoso, lhe dava ouvidos e ainda lhe oferecia sua arte. Só ele foi capaz de manifestar a verdade do recado, a que Pedro precisava para se conscientizar do perigo que estava correndo. O que Pedro não percebeu por não prestar fé às vozes dos loucos, a canção lhe revelou. A verdade se fez no canto. Deu-se como escuta e aprendizagem. Transfigurada pelo poeta, a mensagem passou a se autorizar como a sua realidade.

A composição de Laudelim Pulgapé soou aos ouvidos de Pedro Orósio como um gesto. Um gesto que se deu no mundo, uma oferta desse mundo, um sentido de ser no mundo. Algo que para vir à luz teve que ser gestado. Seu princípio foi de um nascimento, veio de um obscuro antes. Um antes que se mostrara incongruente, inapreensível em vozes e atitudes incertas. Laudelim reuniu elementos que soavam dispersos na voz do Coletor e ordenou-os cuidadosamente em um dizer cantado. A mensagem, que era vista e revista por alguns bobos e esquizofrênicos, teve no violeiro sua versão autorizada. O poético o atravessou ao se manifestar com o auxílio luxuoso de sua técnica, amadurecida pela sua grande experiência itinerante de

músico e versejador. Laudelim “percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada” (ROSA, 1965, p. 63).

Bom de conversa por também saber ouvir, Laudelim Pulgapé era “alegre e avulso” (ROSA, 1965, p. 51). Nas suas destinações, era um músico no pleno sentido de estar aberto às musas, pois “entendia o mexe-mexe dos assuntos, sem precisão de muito se explicar, e em tudo ele completava uma simpatia” (ROSA, 1965, p. 51). Laudelim era de uma personalidade ambígua. Apesar de sua arte ser reconhecida por seus pares, vivia marginalizado, pois dele “as famílias e as moças não queriam saber – diziam que era bandalho” (ROSA, 1965, p. 59). Sua glória vinha unicamente do seu talento, que era a única coisa capaz de despertar uma pequena inveja no sossegado Pedro Orósio. Solitário, Laudelim é um exímio violeiro, um alquimista dos sons. Seu instrumento, da família do alaúde e da viola, é o popularíssimo violão de seis cordas, ou a guitarra espanhola. Diz o “Dicionário Grove de Música”, que “a guitarra espanhola foi introduzida no Brasil pelos portugueses provavelmente no século XVIII” (SADIE, 1994, p. 997). Violão foi o nome dado ao instrumento pelos lusitanos, herdado pela então colônia meridional. Tendo surgido na Europa medieval, o instrumento teve bastante aceitação na Península Ibérica. Sua proveniência verdadeira é desconhecida. Desconfia-se que foram os árabes que o levaram para o continente. A partir do Renascimento, o violão foi cada vez ganhando mais influência e importância. Consta que no século XX é que finalmente se consolidou como um instrumento solista em concertos de orquestra. Compositores espanhóis como Joaquín Rodrigo, Manuel Ponce, Castelnuovo-Tedesco e Manuel De Falla, e o brasileiro Heitor Villa-Lobos, lhe deram obras de grande repercussão. Câmara Cascudo ressalta que no Brasil, o violão, “embora usado nas zonas rurais, é essencialmente um instrumento urbano, de grande popularidade, especialmente como acompanhador do canto” (CASCUDO, 1972, p. 910). O violão, que já fora considerado sinônimo de vadiagem, principalmente nas ruas da antiga capital federal, no Rio de

Janeiro da *belle époque*, se tornou indispensável na formação da música brasileira. Influências espanholas, portuguesas e africanas, e mais recentemente do *jazz* norte-americano, vieram a conformar o que se entende hoje como o autêntico violão brasileiro. Músicos virtuosos, de grande prestígio, como Laurindo de Almeida, Garoto, Luís Bonfá, Baden Powell e Rafael Rabello contribuíram para afirmar no mundo inteiro o instrumento como um dos principais ícones da cultura brasileira.

“Laudlim – laud’lim – laud’dlim – lau-d’lim’m (“tremeluzindo campainha)” (ROSA, 1965, p. 61) é como o ferir das cordas do violão. O primeiro nome do violeiro, que fora notado em sua sonoridade lúdica por Seo Alquiste, também pode ser tido como um simpático diminutivo para laudel, que é uma couraça medieval, “indumentária militar com acolchoamento próprio para neutralizar as cutiladas e golpes dados com armas brancas” (HOUAISS, 2001). Pulgapé provavelmente vem de pulga, o conhecido inseto que pula para lá e para cá. Parasita “dos vertebrados de sangue quente, inclusive o homem” (HOUAISS, 2001), a pulga incomoda, provocando intermináveis coceiras e ainda transmitindo doenças. Pulgapé, junção de pulga e pé, deve ter ocorrido por ele ser um andarilho, ou mais do que isso, um inquieto itinerante. Sobre os cantadores andantes como Laudelim Pulgapé, Câmara Cascudo relata: “Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a memória” (CASCUDO, 1972, p. 237).

Guimarães Rosa, dialogando com Günter Lorenz, situa “o trato com cavalos” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 67) como uma das principais experiências que formaram o seu mundo interior. O escritor afirma ao crítico que os cavalos e as vacas são “seres maravilhosos” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 67). Diz Rosa: “Quem lida com eles aprende muito para a sua vida e a vida dos outros” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 67). Na narrativa do “Recado do Morro”,

Laudelim Pulgapé se revela um “cavalo de orgulhoso” (ROSA, 1965, p. 61). Poeta que, ao olhar para um cavalo, imediatamente se lembra de seu violão. “Aja, que o violão obedecia, repulando a teso, nas pontas de seus dedos, à virtude; com um instrumento feroso tal, tal, em mesmo que ele podia tomar o espaço” (ROSA, 1965, p. 61). Violeiro que cavalga cantigas, Laudelim é cavalo do mundo que conduz a linguagem. Poeta que conta histórias de vida e morte com seus versos. “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!” (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 68), afirma Rosa a Lorenz. Laudelim, que “dava de com o olhar não ver, ouvido não escutar e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia dos seus porfins” (ROSA, 1965, p. 55). Ao mesmo tempo em que “era dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros...” (ROSA, 1965, p. 12), Laudelim “usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada no chão para a sombra de sua alegria” (ROSA, 1965, p. 52). Violão grudado ao peito, Laudelim simplesmente “desrasgava, trazia as cordas, principiava, aquela trova tão formosa, canto retardado, que perpega só” (ROSA, 1965, p. 60).

3.3. TOQUE DE VIOLA SEM VIOLA

Guimarães Rosa afirmou, em correspondência a Edoardo Bizzarri, que o conto “Cara-de-Bronze se refere à POESIA” (ROSA, 2003, p. 93). Nas suas duas primeiras edições, antes do “Corpo de Baile” se dividir em três livros, Rosa o classificou no sumário como um poema. A intensidade poética do “Cara-de-Bronze”, buscada na viagem do Grivo, se espalhou em todas as direções. O conto passou a se compreender como o elemento central do conjunto de histórias que forma o “Corpo de Baile”. Ronalds de Melo e Souza, na sua tese de doutorado “A Hermenêutica da Concriatividade”, no capítulo denominado “Alethopoiesis”, se refere à “sintaxe dionisiaca” (MELO E SOUZA, 1988, p. 337) do conto, riqueza lúdica que faz “invencionar o arranjo cósmico da excessividade do ser-tão” (MELO E SOUZA, 1988, p. 337). Como que prevendo o alcance das interpretações subseqüentes, diz o narrador do “Cara-de-Bronze”: “Esta história se segue é olhando mais longe” (ROSA, 1965, p. 96).

Benedito Nunes, em seu ensaio “A Viagem do Grivo”, ao comentar o conto, se atém na travessia do vaqueiro, “na narrativa da narrativa, na viagem da viagem” (NUNES, 1969, p. 185), focalizando o Grivo em sua peregrinação poética. Maria Lucia Guimarães de Faria, por sua vez, em um ensaio chamado “Cara-de-Bronze: A Visagem do Homem e a Miragem do Mundo”, primeiro realiza um retorno à fonte primordial dos acontecimentos, a que reside na figura originária do Cara-de-Bronze, para em seguida se voltar para a viagem do vaqueiro. As duas interpretações são convergentes ao trazerem a complexidade e a profundidade interpretativa dessa história singular, “verdadeira síntese da concepção-de-mundo de Guimarães Rosa, onde certas possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam” (NUNES, 1969, p. 182).

O conto apresenta vários planos de narrativa que se intercalam: o narrador da história; as conversas entre os vaqueiros; indicações teatrais; um roteiro cinematográfico; uma ladainha; o

personagem Grivo no papel do narrador; notas de pé-de-página; e ainda citações de obras de autores como Dante, Goethe e Platão, e de livros sagrados como os Upanixads (ou Upanisads) e o Cântico dos Cânticos. Diversas vozes que confluem magneticamente na figura onipresente do Cara-de-Bronze, também conhecido como o Velho. Personagem que, ao ocultar-se, centraliza todas as ações da narrativa. Há nele uma densidade catalisadora que faz dialogar “o todo e o miúdo” (ROSA, 1965, p. 101) que habitam em cada frase do conto. Sem o Cara-de-Bronze não haveria nem a possibilidade da viagem do Grivo. Ele é o ponto de partida e o de chegada. Do seu centro de irradiação muitas perguntas geradas se confundem com os sentidos da estória. “Êle traz tudo pra perto de si” (ROSA, 1965, p. 89), diz o narrador.

A partir das dúvidas do vaqueiro Moimeichêgo, os demais vaqueiros especulam sobre quem é o Cara-de-Bronze. Ele, que veio de longe, das bandas do norte, e ali chegou “com um pilhote de dinheiro” (ROSA, 1965, p. 96), desde sempre fora ambicioso e valente. Pai Tadeu, o vaqueiro mais antigo do lugar, conta que o Cara-de-Bronze “parecia fugido de tôdas as partes” (ROSA, 1965, p. 84). O Velho trabalhou muito e também contou com a sorte. Ganhou bastante dinheiro e adquiriu muitos lotes de terras, tendo sempre ao seu lado comandados fiéis e temidos, “os que rodeiam êle” (ROSA, 1965, p. 85). “Êle era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba” (ROSA, 1965, p. 84), lembra Pai Tadeu.

Dono das terras verdes do Urubuquaquá, o Cara-de-Bronze já há muito tempo vive misteriosamente enclausurado. Desconfiam até que ele possui lepra. Reside paralítico no escuro de seu quarto, “lugaroso, com o catre, a rêde, môchos pra se sentar, as arcas de couro, bruaca aberta, uma mesa com fôrro de couro; e uma imagem da virgem na parede, e castiçal grande, com vela de carnaúba” (ROSA, 1965, p. 85). Só a alguns vaqueiros – o Mainarte, o José Uéua, o Noró, o Abel e o Grivo – é dada a permissão para ali entrar. Os demais que trabalham para ele apenas se dão a especular sobre sua figura. “Mais do que a curiosidade, era o não-entender que os

animava” (ROSA, 1965, p. 96). Guimarães Rosa resumiu o personagem em uma de suas correspondências com Edoardo Bizzarri:

O ‘Cara-de-Bronze’ era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterruptamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’, parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava (ROSA, 2003, p. 94).

Maria Lucia Guimarães de Faria se refere ao Cara-de-Bronze como um ente “singular dentro do universo de personagens rosianos” (FARIA, 2004, p. 243). A autora afirma que seu nome faz lembrar uma máscara, “testemunho de uma presença avassaladora que é simultaneamente a mais angustiante ausência” (FARIA, 2004, p. 243). Não se sabe quem primeiro o batizou sob a alcunha de Cara-de-Bronze. Seu nome de registro é Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, “conforme se assina em baixo de documentos” (ROSA, 1965, p. 78). Sobre este nome, Ana Maria Machado, em “O Recado do Nome”, diz que ele indica que o Cara-de-Bronze é o “senhor absoluto que, com o poder da riqueza e da idade, domina o tempo e a terra” (MACHADO, 1976, p. 85). Seu sobrenome, Saturnino, vem de Saturno, ou Cronos, o deus ligado ao tempo e à agricultura. Jaa Torrano vê o deus Cronos como o que “perdura para sempre com seu curvo pensar e com sua proximidade das ubertosas forças primordiais” (TORRANO, 2003, p. 67). Cronos, ou Crono, de curvo pensar, para Torrano, é o que “reina sobre homens que não conhecem nem a fadiga nem a velhice nem a morte” (TORRANO, 2003, p. 67). O outro sobrenome do Cara-de-Bronze, Jéia, ou Géia, é a Terra, a deusa telúrica, a deusa *mater* e a mulher primordial. Diz Junito de Souza Brandão que dela vem uma “firmeza cordata e duradoura” (BRANDÃO, 1987, p. 185). Maria Lucia Guimarães de Faria afirma que Jéia “é o núcleo do nome total, como uma espécie de semente abissal sempre pronta a germinar e florescer” (FARIA, 2004, p. 245).

Para reunir conhecimentos sobre o Cara-de-Bronze, a conversa especulativa entre os vaqueiros transforma a narrativa em uma ladainha. A ladainha, bastante comum no interior do Brasil, é uma sonora prece litúrgica com um sentido comunitário. Maria Lucia Guimarães de Faria vê a inclusão da ladainha no conto como um evento relacionado à aparência e à conduta do Cara-de-Bronze, demonstrando que o personagem, que vive em uma reclusão monástica e só se veste de negro, se assemelha a um padre. Evidenciam-se também, nesta hipótese interpretativa, os nomes religiosos de diversos vaqueiros, como Tadeu, Sacramento, Nicodemos, Pio, Abel, Fidélis, Jesuíno Filósio e Sãos. Fora da esfera da religião, a ladainha também tem o significado de uma “falação fastidiosa que está sempre repisando as mesmas idéias; enumeração longa e cansativa” (HOUAISS, 2001). Desta forma é que é evocada com todas as letras a figura do Cara-de-Bronze. Sua aparência e sua personalidade vão sendo descritas pouco a pouco, com riqueza de detalhes. É assim revelada toda a inquietação de sua alma, a tormenta interior que o faz querer “saber o porquê de tudo nesta vida” (ROSA, 2003, p. 88). Vê-se que, ao mesmo tempo em que o Cara-de-Bronze “parece que está pensando e vivendo mais do que todos” (ROSA, 2003, p. 88), paradoxalmente “parece uma pessoa que já faleceu” (ROSA, 2003, p. 88). Maria Lucia Guimarães de Faria afirma que a solidão silenciosa e opaca do Cara-de-Bronze lhe confere “o estatuto semidivino de criatura que transita em dois reinos – o do céu e da terra, o do sim e o do não, o do silêncio e o da palavra – existindo na movente encruzilhada em que a vida e a morte se circunferem” (FARIA, 2004, p. 249).

O vaqueiro Moimeichêgo pergunta aos outros se o Cara-de-Bronze é ruim. A resposta dada é que ele é de “uma ruindade diversa” (ROSA, 2003, p. 90), é “ruim, mas não faz ruindades” (ROSA, 2003, p. 90). “Então, êle é bom?”, insiste Moimeichêgo. Após uma pausa de silêncio e uma breve confusão de falas cruzadas, Pai Tadeu intervém lançando mais uma pergunta: “Quem é que é bom? Quem é que é ruim?” (ROSA, 2003, p. 90). Mainarte conclui

sobre o Velho: “Pois êle é, é: bom no sol e ruim na lua...” (ROSA, 2003, p. 90). As informações sobre o Cara-de-Bronze soam imprecisas. Contraditórias, sugerem ambigüidades. Opostas, tornam-se complementares. São feitas de comentários que se pronunciam ora certos ora disparatados. O Cara-de-Bronze de seus vaqueiros exige o certo, mas “acredita em mentiras mesmo sabendo que mentira é” (ROSA, 2003, p. 89). Teimoso, gosta de tudo e de nada. Só faz mandar, no entanto é um ordenador sutil, pois não se “sabe quando foi que êle mandou...” (ROSA, 2003, p. 89). Solitário, “em beiras d’água” (ROSA, 2003, p. 89), mergulha “no mel-do-fel da tristeza preta...” (ROSA, 2003, p. 89). “Homem morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhendo um só para o reemitir” (ROSA, 1965, p. 99), diz o narrador.

Diante de tantas afirmativas e negativas sobre o Cara-de-Bronze, Moimeichêgo é o vaqueiro que sempre faz as perguntas. Quer saber tudo que diz respeito ao Velho. Como é a sua fisionomia, o que ele faz, o que quer, como se comporta e como é a sua descrição física. Moimeichêgo insistentemente questiona quais seriam os assuntos que o Cara-de-Bronze trata quando está com os seus mais próximos e, especialmente, com Grivo. Sobre Moimeichêgo, Rosa diz que seu nome é uma brincadeira consigo mesmo. Pois *moi*, *me*, *ich* e *ego* representam “ ‘eu’, o autor...” (ROSA, 2003, p. 95). Ao ser questionado sobre o que estava buscando, dada sua enorme curiosidade pela figura do Cara-de-Bronze, Moimeichêgo afirma aos outros vaqueiros enigmaticamente que “cada um está sempre procurando tôdas as pessoas dêste mundo” (ROSA, 2003, p. 86). O vaqueiro Adino foge de suas perguntas, respondendo apenas que é algo “dilatado p’ra se relatar...” (ROSA, 2003, p. 86). Cicica diz que são apenas “Mariposices... Assunto de remondiolas” (ROSA, 2003, p. 86). José Uéua vai mais além: “Imaginamento. Tôda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...” (ROSA, 2003, p. 86). Mainarte completa e deixa no ar uma adivinha:

É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dêle; depois aquilo deu um silenciosim, dêle, dêle – : e o que é o que o senhor vê? O que é o que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... (ROSA, 2003, p. 86).

Completa José Uéua: “No coração a gente tem é coisas igual ao que nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem que ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?” (ROSA, 2003, p. 86).

Aos poucos, através do Cara-de-Bronze e de seus vaqueiros mais próximos e falantes, o Urubuquá vai descortinando toda a sua força poética. O fazendeiro, já com idade avançada, deixa de discorrer com eles sobre assuntos de negócios comuns do dia-a-dia para indagá-los sobre “engraçadas bobéias, como estivesse caducável” (ROSA, 1965, p. 100). Descreve o vaqueiro José Uéua:

A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi na aranha. O que a gente havia de ver, se fôsse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrêlas. Urubus e as nuvens em alto vento: quando êles remam em vôo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas (ROSA, 1965, p. 100).

Diz o vaqueiro Noró sobre “bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidade” (ROSA, 1965, p. 101). O vaqueiro Abel arrisca: “Não-entender, não-entender, até se virar menino” (ROSA, 1965, p. 101). E José Uéua: “Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” (ROSA, 1965, p. 101). Dessa conversa lúdica, conclui Pai Tadeu, com sabedoria, que o Cara-de-Bronze “queria era que se achasse para êle o quem das coisas!” (ROSA, 1965, p. 101).

Numa correspondência, Guimarães Rosa assim explicou a Bizzarri sobre os objetivos do Cara-de-Bronze:

Então, sem se explicar, (o Cara-de-Bronze) examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e ‘aprensora’ sensibilidade para captar a poesia das

paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 94).

Para que pudesse escolher, o Velho tornou-se um iniciador dos vaqueiros, despertando-lhes o pendor para a tarefa inútil e gloriosa da poesia. O que, para o narrador, “era a mesma coisa que desenvolver um cavalo” (ROSA, 1965, p. 105). Três deles lhe pareceram os mais aptos à tarefa do “constante formar, deformar e transformar de versões” (FARIA, 2004, p. 251): Grivo, Mainarte e José Uéua.

O Velho mandava todos os três juntos nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a êle, separado (ROSA, 1965, p. 105). Isto é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma (ROSA, 1965, p. 105). Logo viram que não era mangação. Nem foi veneta. Não se brincava com o Cara-de-Bronze. Duro, duro. Ferro que queria aquilo – pondo em uma levinha balança, e quando medir com regra de prata. Quem soubesse, que soubesse (ROSA, 1965, p. 101).

O Velho só queria um para viajar e Grivo, por fim, foi o escolhido. “O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores” (ROSA, 1965, p. 80). Grivo conquistou o Cara-de-Bronze quando disse: “Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...” (ROSA, 1965, p. 103). É ele que é autorizado “a ver, ouvir e saber” (Rosa: 1965, p. 105), pois é o que domina a “toada do assunto” (ROSA, 1965, p. 105). O Grivo, segundo Maria Lucia Guimarães de Faria, era capaz de “retornar aos promórdios da vida e se defrontar com o mundo da perspectiva da infância, espantando-se e entusiasmando-se com o aparecer de tudo o que se manifesta” (FARIA, 2004, p. 252).

Antes da súpula da viagem contada por Grivo, o narrador, num efeito parabático, se aproxima do leitor em um tom confessional. Ele revela sua dificuldade em contar a estória. “Eu sei que esta narração é muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil; como burro no arenoso” (ROSA, 1965, p. 96). “Estória custosa, que não tem nome; dessarte, distante” (ROSA, 1965, p. 96). “Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta

estória” (ROSA, 1965, p. 96). André Jolles, no seu livro “Formas Simples”, situa a adivinha entre os modos de criação poética. Comparando-a com o mito, Jolles afirmou que “se o mito é a forma que reproduz a resposta, a adivinha é a forma que mostra a pergunta. O mito é uma resposta que contém uma questão prévia; a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta” (JOLLES, 1976, p. 111). Para o autor, enquanto o mito interroga sobre o universo e o conjunto de fenômenos que a ele se refere, a adivinha é uma interrogação que se dá entre alguém que se dirige a um outro ou a outros. Jolles ressalta ainda mais a diferença entre a adivinha e o mito quando diz que a confluência de pergunta e resposta no mito é “a verdade de uma profecia” (JOLLES, 1976, p. 112), enquanto que na adivinha é “a decifração de um enigma” (JOLLES, 1976, p. 112).

A adivinha, ao indagar uma questão crucial, provoca um constrangimento. Há um saber retido, uma verdade que se mantém obscura. Jolles afirma que daí se explica que o “equivalente em alto-alemão da Adivinha era a palavra *tunkal*, que significa ‘a coisa tenebrosa’ ” (JOLLES, 1976, p. 112). Sendo a decifração de algo que se encontra convenientemente cifrado, a adivinha constitui-se de um saber que um possui e que o outro, por sua vez, almeja possuir. Uma vez encontrada a cifra desse saber, é dada a dignidade de seu compartilhamento por quem o adivinhou. A adivinha é como um ritual de iniciação. Promove um exame de admissão num determinado grupo ou em uma sociedade secreta pelo esclarecimento do sentido específico de sua linguagem. Escreveu André Jolles:

Os gregos tinham duas palavras para a Adivinha: *ainos*, com o correspondente *ainigma*, e *griphos*. Na primeira, se não me engano, está implícito o fato do ciframento, ao passo que na segunda, que significa propriamente ‘rede’ – a rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham – exprime-se melhor a perfídia da cifra (JOLLES, 1976, p. 123).

A cifra é traiçoeira e pode se converter numa cilada. Somente dando a resposta do que é pedido pela adivinha é possível desfazer os nós que a prendem. Diz Jolles que a adivinha “abre tudo ao fechar-se; é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém” (JOLLES,

1976, p. 124). Se a solução da adivinha encontra-se perfidamente aprisionada na sua cifra, cabe ao decifrador uma única alternativa: ser bastante astucioso para encontrar a saída e, por hora, encerrar a questão.

Escreveu Ronalds de Melo e Souza que no “Cara de Bronze” “todo o processo da narração se nos apresenta como um jogo ritual de enigmas” (MELO E SOUZA, 1988, p. 327). No conto, Grivo é o decifrador. Seu próprio nome corresponde em som à palavra grega *griphos*, que quer dizer enigma. Ana Maria Machado relaciona o nome do personagem com a palavra em português grifo, que se refere ao seu uso tipográfico, à maneira do ato de grifar, “sublinhando o mundo, retrazando a linguagem, apontando a ambigüidade latente no não-grifado” (MACHADO, 1976, p. 90), e também ao animal mitológico, o pássaro fabuloso que é conhecido por este nome. Maria Lucia Guimarães de Faria em seu ensaio também liga o personagem Grivo com os significados da palavra grifo. A autora diz que grifo “remonta ao verbo alemão *greifen*, que significa agarrar, seduzir, raptar” (FARIA, 2004, p. 253). Grivo, na narrativa, segundo os vaqueiros é quem seduziu ou mesmo raptou uma suposta noiva. Sobre o animal mitológico, o grifo, diz Maria Lucia que se trata de “um personagem múltiplo, que se movimenta no ar, na terra e no mar, um ser extraordinariamente dotado, que voa, galopa e nada, unificando os reinos celeste, terreno e marítimo” (FARIA, 2004, p. 253).

Para trazer a poesia da vida para o Cara-de-Bronze, o Grivo viajou para lhe contar o que viu e o que não viu. “Ver o que o comum não vê: essas coisas que ninguém não faz conta...” (ROSA, 1965, p. 105). O Grivo tem a tarefa de descobrir no tontear do movimento incessante do mundo a sua palavra reunidora. “A viagem do Grivo realiza-se por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma detalhadamente” (NUNES, 1969, p. 184), afirmou Benedito Nunes. Ao reinventar a poesia das coisas presenciadas, sentidas e pensadas, durante a sua travessia, o Grivo foi finalmente ouvido com os olhos do coração pelo Cara-de-Bronze. Escreveu Nunes, resumindo

a viagem do vaqueiro: “São ‘Os Trabalhos e os Dias’ que se desenrolam, as estações da vida que a travessia corta e que a mesma travessia une, para tornar manifesto, no relato que a prolonga e completa, o sentido que a tudo permeia” (NUNES, 1969, p. 184).

O Grivo partiu sem temores, em meio a uma chuva torrencial, montado no melhor cavalo do Cara-de-Bronze. “O Velho mandou. Chuvaral, desdizia dêle ir. Mas o velho quem quis. Nem esperou izinvernar té que os caminhos enxugassem” (ROSA, 1965, p. 81). Não contou a ninguém aonde ia nem o que iria fazer. Alegre, partiu para “chorar noites e beber auroras” (ROSA, 1965, p. 110). Atravessou o Chapadão, até seus limites, “onde a terra e o céu se circunferem” (Rosa: 1965, p. 113). Viu rios e lagoas secas, no “sol escurecido” (ROSA, 1965, p. 110) das caatingas. Perguntou-se: “Os Gerais tem fim?” (ROSA, 1965, p. 109). “Conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo ouviu de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples – como pedras brancas que minam água” (ROSA, 1965, p. 119). Pensou que iria morrer e esperou a morte chegar, “aprendeu a fechar os olhos” (ROSA, 1965, p. 123). Viu um padre enlouquecer, “êle gritava como se dentro da bôca tivesse martelos; e todo o mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias dêle de repente estavam sendo milagrosas” (ROSA, 1965, p. 119). Catou piolhos na cabeça de setenta velhinhas, “cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado” (ROSA, 1965, p. 118). Presenciou antigas cidades se desmanchando em paredões de pedra, “as cidades sem mais soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos” (ROSA, 1965, p. 119). Transitou por entre infernos e purgatórios. Teve visões delirantes e até a companhia de um saci, o negrinho unípede que fuma cachimbo e vive pregando peças ao seu redor. Consta que o maior prazer dessa folclórica e bizarra entidade é desnortear o homem, sumindo com seus objetos. A carapuça vermelha que ostenta em sua cabeça lhe dá poderes de invisibilidade e astúcia. Quem consegue arrancá-la o

domina e consegue recuperar o que ele escondeu. Diz Câmara Cascudo que a referência “o da carapuça vermelha é evocação demoníaca, sinônimo do Diabo, tanto em Portugal como na Espanha” (CASCUDO, 1978, p. 117). Bastante presente na literatura infantil, o saci não costuma causar medo, pois é visto apenas como “um diabrete atormentador sem maiores conseqüências” (CASCUDO, 1978, p. 117). Na narrativa, sua aparição parece devolver o faz-de-conta das estórias narradas na infância do Grivo.

Cumprindo etapas de uma aprendizagem, Grivo experiencia um verdadeiro rito iniciático. Só “não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena” (ROSA, 1965, p. 111). Tendo ido buscar para o Velho o leite da palavra, referido pelo Upanisad, o Grivo viu poeticamente, afinal, que “a vida não é de verdade... Sendo que é formosa” (ROSA, 1965, p. 111). O Chândogya Upanisad, texto sagrado hindu, citado em uma nota de pé-de-página em meio a viagem do Grivo, é o que se refere ao som primordial e sagrado, o OM. José Miguel Wisnik, em “O Som e o Sentido”, menciona que na Índia o culto ao deus Brahma, cujo nome “significa originariamente força mágica, palavra sagrada, hino” (WISNIK, 1989, p. 34), se constitui “em torno do poder da voz e da relevância da respiração” (WISNIK, 1989, p. 34), onde a sílaba sagrada OM, quando entoada, “faz ressoar a gênese do mundo” (WISNIK, 1989, p. 34). No contexto religioso deste país, afirma Wisnik, a música “ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala” (WISNIK, 1989, p. 34).

“Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver” (ROSA, 1965, p. 123), o Grivo, enfim, regressou “de torna-viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto-Sertão” (ROSA, 1965, p. 97). Marcando sua chegada, desafiou o cantador: “Buriti – minha palmeira?/Já chegou um viajor.../Não encontra o céu sereno.../Já chegou o viajor...” (ROSA, 1965, p. 74). O Grivo logo ao chegar se reuniu com o Cara-de-Bronze nos aposentos da Casa do fazendeiro. Sua volta suscitou

grandes curiosidades entre os vaqueiros, sendo fonte inesgotável para diversos questionamentos. O que ele teria feito neste tempo? Qual seria o seu fito? Chega-se à conclusão de que fora trazer algo para o Cara-de-Bronze. Mas em que consistia esse algo? Qual era afinal a “estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia” (ROSA, 1965, p. 98)? Todos queriam saber onde ele estivera, o que fora fazer e qual seria o objetivo principal de sua longa e longínqua missão. Benedito Nunes conclui que o Grivo “foi retrazar o surto original da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo” (NUNES, 1969, p. 184). “A viagem do Grivo realiza-se como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente” (NUNES, 1969, p. 184), afirma o crítico.

Sabe-se que o Grivo chegou num jumento, mas ninguém sabe onde ele foi. Sua roupa denunciava que ele tinha ido longe, para muito além das caatingas. Ficara dois anos fora. Comenta o cozinheiro Massacongo: “Êle foi amofim e voltou bizarro, com côres bôas...” (ROSA, 1965, p. 80). Massacongo não pode falar mais nada, pois a viagem do Grivo “é assunto de silêncios” (ROSA, 1965, p. 80). Diz aos outros apenas o que ouviu dizer: que Grivo se casou e trouxe consigo a mulher. Benedito Nunes diz que o Grivo, ao fazer a viagem, “se distancia de todos os gestos, exclamações, conversas, gritos, aboios, incidentes, desejos, pequenas necessidades, que acompanham a atividade coletiva, matéria da comédia expressa nos diálogos dos vaqueiros” (NUNES, 1969, p. 187).

Diante do fogo, reunido com o Grivo e os demais vaqueiros, Pai Tadeu conta uma estória reveladora do Cara-de-Bronze. A de que o Velho uma vez pensara que por engano tivesse matado o pai com um tiro. No entanto, o tiro desferido na ocasião sequer o acertou. Seu pai caiu apenas porque estava bêbado. Sem saber da verdade, o Cara-de-Bronze fugiu depressa e deixou para trás sua namorada. A moça mais tarde se casou e teve filhos. Ao que parece, “uma neta desta môça, que se disse, era de tôda e muita formosura” (ROSA, 1965, p. 126). Supostamente, na

versão de alguns, o Grivo em sua peregrinação teve a missão de ir buscá-la. Para o comum dos vaqueiros ali reunidos, sua tarefa era a remissão dos pecados do Velho. No entanto, o Grivo, ao pedir a bênção a Pai Tadeu, lhe expôs a verdade: “Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho de orvalho...” (ROSA, 1965, p. 126). Maria Lucia Guimarães de Faria vê este raminho de orvalho, suscitado na narrativa pelo Grivo, como “feito de um líquido sutil que se evapora e se esfaz tão logo o sol aparece” (FARIA, 2004, p. 246). Dessa forma tênue, diz Maria Lucia, é que ele simboliza a passagem que se dá entre a sombra e a luz, assinalando a ambivalência da noite e do dia, e também o trânsito incessante que se dá entre as potências da vida e da morte, no duplo domínio das forças da natureza, representado pelos pólos masculino e feminino. “Miticamente concebido, o orvalho, assim como a chuva e todo líquido celeste, é a figuração simbólica do sêmen celestial que não cessa de fecundar a terra” (FARIA, 2004, p. 246), afirma Maria Lucia. O raminho de orvalho, em sua delicadeza, recria no encontro de céu e terra a imagem de um amor fecundo. Luís da Câmara Cascudo, em “Tradição, Ciência do Povo”, diz que o orvalho noturno tem poderes curativos. Também conhecido como sereno, o orvalho “possui prestígio mirífico na terapêutica tradicional” (CASCUDO, 1971, p. 130). Com propriedades sobrenaturais de cura, é considerado “a água pura do céu” (CASCUDO, 1971, p. 130). O etnólogo dá o exemplo do banho cheiroso de orvalho, culto feminino muito comum no Pará. “Penduravam nos arbustos toalhas de fêltro, absorvendo orvalho pela noite inteira, espremiam de manhã, recolhendo o precioso líquido, panacéia irresistível, especialmente para a formosura, passando-a no rosto e deixando enxugar sem fricção” (CASCUDO, 1971, p. 130), diz Câmara Cascudo.

No percurso de sua viagem, o Grivo avista a meretriz Nhorinhá. Em “Grande Sertão: Veredas”, Nhorinhá é filha de Ana Duzuza, que por sua vez é filha de ciganos, sendo uma vidente que prediz para os jagunços a boa ou a má sorte. Ao cruzar-lhe o caminho, a meretriz

“vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão” (ROSA, 1965, p. 117). Grivo, ao encontrá-la, com um chapéu-de-palha-de-buriti, a viu “linda, feito noiva nua, tôda pratas-e-ouros” (ROSA, 1965, p. 117). Quando mirou sua aparição, foi com o seu próprio sangue. Em seguida, ela se perdeu para sempre. Para Benedito Nunes, a citação marginal de dois trechos de “A Divina Comédia” de Dante sugere que a aparição de Nhorinhá representa uma “paródia da Beatriz celestial” (NUNES, 1969, p. 192). O crítico aponta que, enquanto Nhorinhá passa pelo Grivo levada por um carro-de-bois, Beatriz no poema de Dante é conduzida por uma carruagem puxada por grifos. Ronaldes de Melo e Souza afirma que:

A prodigiosa força que veicula a vida de Beatriz é a integração dinâmica da imanência do corpo e da transcendência do espírito – o vigor terrestre figurado no leão e o pendor celeste configurado na águia. O Grifo, corpo leonino e cabeça aquilina, simboliza a oposição harmônica da Beatriz do inferno e da Beatriz do superno (MELO E SOUZA, 1988, p. 331).

Nesse sentido é que a aparição hierofânica da Beatriz no purgatório integra os mundos sensível e inteligível. No poema de Dante isto se dá justamente no momento em que ela está próxima da árvore do bem e do mal, a que “tanto sobe para o páramo empíreo com as suas folhagens e florações, quanto desce e se aprofunda em suas raízes e fervilhações tartáricas” (MELO E SOUZA, 1988, p. 332). Há um duplo sentido que sobressalta na relação da imagem da Beatriz celestial contraposta à imagem da meretriz Nhorinhá. A iniciação no eterno feminino, afirma Ronaldes, está na mediação contrapolar entre o inferno de uma e o superno da outra. Escreveu Maria Lucia:

Matriz de uma inexaurível energia floral, em que a semente da matéria morre para transfigurar-se na flor do espírito, o eterno feminino exhibe a sua dupla face vital e mortal. É na interseção da vida e da morte que irrompe, perfumada de sombras, a tartárica floração do eterno feminino (FARIA, 2004, p. 256).

Helena, a personagem do “Fausto” de Goethe, é, assim como Beatriz, também evocada na narrativa do conto em uma nota de pé-de-página. A citação reporta a obra num

momento de êxtase amoroso, envolvendo Helena e o seu protagonista, Fausto. Ronaldes de Melo e Souza compara a iniciação catabática que ocorre no “Fausto” com a que acontece no “Cara-de-Bronze”:

Mefistófeles, o mistagogo, incita e concita a ida de Fausto ao reino das Madres; Cara-de-Bronze, o mestre do Grivo, o envia ao horizonte extremo de tudo que existe. Os dois viajores da vida são dois raptos do destino. Fausto é o sedutor, tanto na primeira, quanto na segunda parte do drama, e o Grivo traz em seu nome a denominação do seu desempenho existencial, que consiste em agarrar, seduzir e conduzir para o em si de si o tesouro da sua vida (MELO E SOUZA, 1988, p. 334).

Para Benedito Nunes, a Helena de Goethe simboliza “o mundo poeticamente dominado e ordenado, que a viagem do Grivo, no conto de Guimarães Rosa, descobre e cristaliza na figura da Noiva de olhos gázeos” (NUNES, 1969, p. 194). O olhar feminino, “de um verde de folha folhagem, da pindaíba nova” (ROSA, 1965, p. 98), “que encarna o arco-íris, que rememora o originário beijo do céu e da terra” (FARIA, 2004, p. 257), faz o Grivo se fundir com a força vital da imaginação e propiciar a germinação incessante da poesia, ou seja, o “inesgotável vigor da produtividade da *physis*” (MELO E SOUZA, 1988, p. 335), que é o “inexaurível impulso de efabulação da *poiesis* da linguagem do Grivo” (MELO E SOUZA, 1988, p. 335).

Como um avatar, o Grivo, através da moça “Muito Branca-de-tôdas-as-côres” (ROSA, 1965, p. 98), inicia-se nos mistérios femininos que presidem o nascer da palavra poética. Velando-se no silêncio oculto e misterioso de seu próprio engendrar-se, o vaqueiro reúne em sua voz tudo que foi, o que é e o que será. Pertencente ao vigor originário da linguagem, o poeta é sempre noivo da fecunda gestação do seu próprio ser. “Na relação com a noiva silenciosa, floresce o falar do Grivo, que desabrocha no opulento relato poético oferecido ao Cara-de-Bronze” (FARIA, 2004, p. 258), diz Maria Lucia. A simbologia da Noiva se relaciona com a das Ninfas. Ronaldes de Melo e Souza diz que: “O poeta que pretende criar o sentido inaudito tem

que ser raptado pelo vigor criativo das Ninfas” (MELO E SOUZA, 2001, p. 13). Extremamente férteis, conectadas com o vigor de uma juventude eterna, as Ninfas, “são Moças Noivas, que instituem o regime de fascinação da criatividade festiva da vida” (MELO E SOUZA, 2001, p. 13), afirma Ronaldes. O Velho pergunta ao Grivo: “Como é a rêde desta môça – que môça nôiva recebe, quando se casa?” (ROSA, 1965, p. 126). O Grivo lhe responde: “É uma rêde grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 1965, p. 126). O vaqueiro José Proeza, de repente, ao surgir do escuro, resume a tarefa do Grivo, ao perguntar: “Buscar palavras-cantigas?” (ROSA, 1965, p. 126). Adino o felicita: “Aí, Zé, Ôpa!” (ROSA, 1965, p. 126). Rosa diz que esta exclamação é “um pequeno desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para o seu uso” (ROSA, 2003, p. 93). O adivinhado de Adino, “lido de trás pra diante = apô éZ ía , : a poesia” (ROSA, 2003, p. 93), é confirmado pelo Grivo. “Alelúia de alegria” (ROSA, 1965, p. 126), celebra Pai Tadeu. O choro do Cara-de-Bronze é a sua benção. O Velho quis. Sua libertação se dá pela Palavra. A noiva que o Grivo trouxe corresponde à sua demanda. O Grivo viajou para bem longe e ressurgiu metamorfoseado. Trouxe para o Urubuquá a palavra da vida e da morte. A chama eternamente feminina. A Poesia.

3.4. JOÃO FULANO, OU QUANTIDADES

Guimarães Rosa, na múltipla narrativa do “Cara-de-Bronze”, recorre à figura contextual do cantador. João Fulano, cancionista do sertão, é quem a encarna. Sentado na varanda da Casa do Cara-de-Bronze está esse personagem, dedilhando sua viola e desafiando suas coplas em versos, “é para si que ele toca um alegrável” (ROSA, 1965, p. 98).

O cantador desperta perguntas entre os vaqueiros. Não está livre de uma ação constante que se dá no conto: o ato de perguntar. O vaqueiro Moimechêgo, contumaz perguntador, se encarrega de questioná-lo: “Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?” (ROSA, 1965, p. 77). O vaqueiro Cicica lhe responde: “Esse um? É cantador, sômentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado ‘Quantidades’...Veio daí de riba, por contrato” (ROSA, 1965, p. 77). Cicica completa a resposta dizendo algo mais sobre o que considera ser a “mariice de tarefas” (ROSA, 1965, p. 77): “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer” (ROSA, 1965, p. 77). Os vaqueiros Mainarte e Jose Uéua, também inclinados a cantar e recitar seus próprios versos, ao ouvir o cantador na varanda, comentam o que ouvem. Diz Mainarte: “Ele põe fé em vau de tristeza... Está cantando com seus pássaros...” (ROSA, 1965, p. 79). “Boas mágoas” (ROSA, 1965, p. 79), completa Uéua.

O nome João Fulano mostra que o cantador do Cara-de-Bronze pode ser qualquer um, isto é, um fulano qualquer. Um que está por aí. Fulano é palavra que vem do árabe *fulán*, comumente atribuída a um “indivíduo indeterminado” (HOUAISS, 2001), ou seja, “àquele cujo nome não se conhece ou a quem, intencionalmente, não se deseja nomear” (HOUAISS, 2001). Sugere também nomear um “sujeito qualquer, sem importância” (HOUAISS, 2001). João Fulano pode ser João Guimarães Rosa livre de si, em um pseudônimo, sendo apenas João. Seu apelido,

Quantidades, remete ambigualmente a algo que a princípio pode ou não ser medido, isto é, submetido ou não a uma ordenação. Mais do que isto, a algo que diz sobre muitos. Diz fundamentalmente sobre números. O ato de numerar, ou de contar. Sugere a divisão proporcionada e medida, presente na música e na poesia, nos estatutos que regem a contagem dos compassos e dos versos. Diz também sobre uma certa generosidade. Uma pluralidade.

O cantador, da varanda, em sua “rêde de embira de Carinhanha – desenhada com surubins e outros peixes do São Francisco, e caboclos d’água, e enfeitada absurdamente” (ROSA, 1965, p. 93), atravessa toda a narrativa do conto, pontuando-a com seus versos. O narrador descreve João Fulano, em sua errância, “com cara de larápio, com viola de tabebúia, sentado em sua rêde, no varandão, vestido quase de andrajoso, mas com uma faixa de pano na cintura – feito cigano do Cincurá” (ROSA, 1965, p. 98). O tocador quer beber. A bebida lhe anima. “Pode ser que esconda um frasco, nas abas da rêde, tome um gole” (ROSA, 1965, p. 98), em sua “bebedice de cancionista” (ROSA, 1965, p. 98). O pensador Gaston Bachelard, em “A Psicanálise do Fogo”, dedica um capítulo aos efeitos do álcool, ligando-os aos devaneios da imaginação. Numa passagem do livro, Bachelard afirma que o álcool, síntese da união da água com o fogo, é uma substância capaz de excitar possibilidades espirituais. Diz o pensador que, “sem dúvida nenhuma, o álcool é um fator de linguagem. Enriquece o vocabulário e libera a sintaxe” (BACHELARD, 1994, p. 129). Pode-se então objetar que João Fulano tomando goles de aguardente para cantar seus versos talvez esteja querendo mais do que o simples “molhar a garganta”, técnica rudimentar ordinariamente usada por cantores, no intuito de aquecer a voz.

João Fulano, ao cantar e tocar sua viola, está ali prestando um serviço. O Cara-de-Bronze “exige que, como está sendo, nos prazos, o cantador tem que produzir, alto assim uma trova. Lá do quarto, êle ouve, se praz” (ROSA, 1965, p. 78). O fato do Cara-de-Bronze pagar por seus préstimos aponta para duas prováveis hipóteses. O cantador pode estar ali só para divertir os

vaqueiros, ao entretê-los numa espécie de *panis et circencis* sertanejo. “De acordo que diverte. É bom, é. Mestre Violeiro” (ROSA, 1965, p. 78), comenta o vaqueiro Cicica. “Diverte com sentimentos velhos, todos juntos. Vai rastreando...” (ROSA, 1965, p. 80), completa Mainarte. Por outro lado, num sentido mais radical, sua presença na varanda da Casa pode significar um investimento do Cara-de-Bronze na preservação da memória do Urubuquá através do canto. Desse modo, João Fulano está exercendo uma função semelhante a do aedo, que é a de ser o historiador dos acontecimentos passados nas suas terras.

Luís da Câmara Cascudo, no “Dicionário do Folclore Brasileiro”, diz que o cantador é quem relata “a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores” (CASCUDO, 1972, p. 237). Nas palavras retiradas de uma outra obra sua, “Vaqueiros e Cantadores”, citadas no dicionário, o etnólogo afirma que o cantador “ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora” (CASCUDO, 1972, p. 237). Câmara Cascudo diz que “é raro o cantador que tem boa voz” (CASCUDO, 1972, p. 237). Afirma o etnólogo:

É uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, as veias intumescidas pelo esforço, a face congesta, os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso musical, que para eles é quase sem valor, mas a cadência do verso, o ritmo, que é tudo. Nenhuma preocupação de desenho melódico, de música bonita. Monotonia. Pobreza. Ingenuidade. Primitivismo. Uniformidade... Não se guarda a música de colcheias, martelos e ligeiras. A única obrigação é respeitar o ritmo do verso (CASCUDO, 1972, p. 237).

Sobre a viola, homônima do instrumento de arco que surgiu na Europa renascentista, também conhecida no Brasil como viola caipira e, em Portugal, como viola de arame, Câmara Cascudo escreveu que é um instrumento de “cordas dedilhadas, cinco ou seis, duplas, metálicas” (CASCUDO, 1972, p. 909), tendo sido “o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil” (CASCUDO, 1972, p. 909). Diz Cascudo que o século XVI, de grande movimentação econômica e social entre a metrópole ibérica e a colônia brasileira, “foi a época do

esplendor da viola em Portugal, indispensável nas romarias, arraiais e bailaricos” (CASCUDO, 1972, p. 909).

Guimarães Rosa, através de João Fulano, desloca a narrativa do “Cara-de-Bronze” para uma dimensão mitopoética, ao valorizar os elementos simbólicos contidos em seus versos. Benedito Nunes, em seu ensaio “A Viagem do Grivo”, ressalta a atitude objetivista do narrador e sua dificuldade em alinhar o enredo. Para o crítico, o tempo desta ênfase descritiva é quebrado justamente pela alternância das múltiplas facetas narrativas. Diz Nunes:

As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da Casa, louvando o buriti, o Boi e a Môça. Como um acompanhamento musical, as trovas interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o tempo passado dos primeiros se aproxime do tempo presente dos segundos. Esta aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o ‘sem-tempo’ do mito (NUNES, 1969, p. 187).

Além da figura de João Fulano, no campo da música popular ou folclórica há também referências, situadas na epígrafe do “Cara-de-Bronze” e em notas de pé-de-página, às “Cantigas de Serão de João Barandão”. Trata-se de um cancionário imaginário, inventado por Rosa. João Barandão também vem curiosamente figurar em dois pequenos contos do escritor, pertencentes ao livro “Tutaméia”. Os contos se chamam “Melim Meloso” e “Barra da Vaca”. No primeiro, as peripécias do protagonista Melim Meloso são rememoradas pelas cantigas de João Barandão. Este atua no conto pontuando liricamente a narrativa, da mesma forma que João Fulano faz no “Cara-de-Bronze”. Já em “Barra da Vaca”, os versos de João Barandão apenas fecham o enredo.

Na quebra imposta pela transformação da narrativa do “Cara-de-Bronze” em roteiro cinematográfico, a ação é trazida para o presente. Imagem e som, separadamente, compõem a cena. A câmera se movimenta e enquadra acontecimentos corriqueiros. O cantador assume a trilha sonora do filme. A música de fundo é o seu som de viola. João Fulano toca uma mazurca, isto é, uma composição instrumental em compasso ternário, inspirada na dança polonesa de

mesmo nome. Também atua cantarolando versos que se harmonizam com o andamento do que é narrado. O vaqueiro Mainarte intervém e pede para ele “cantar cantigas de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...” (ROSA, 1965, p. 92). Moimeichêgo completa o pedido: “Uma canção dada às águas...” (ROSA, 1965, p. 93). Ele, prontamente, “tempera a viola” (ROSA, 1965, p. 93) e canta a estória do Vaqueiro e a Moça. Seus versos, em primeiro plano, sugerem *closes* no rosto e nas mãos do artista.

Os motes de João Fulano, que povoam a narrativa do conto, se referem a três temas principais: o Buriti, o encontro do Vaqueiro e a Môça e o Boi. Tomando a moça como a noiva buscada no enredo pelo Grivo, Benedito Nunes assim se refere a esses temas: “Equivalentes simbólicos do Verbo, em sua função vital criadora, pertencem à família dos grandes mitos ocidentais” (NUNES, 1969, p. 190). O Buriti, nos versos, é a mãe para o cantador. A imagem imponente da palmeira, símbolo da telúrica fertilidade das veredas, é ligada a uma materna serenidade. Diz Maria Lucia Guimarães de Faria que “louvando infatigavelmente o Buriti, que constitui um dos elementos mais expressivos dentro da simbologia rosiana, é o cantador quem, em suas pequenas trovas despreziosas, revela a identidade mítica da árvore, associando-a à figura da Grande Mãe” (FARIA, 2004, p. 273).

Os brejos que rodeiam o Buriti, pisados com os pés descalços, são espelhos d’água que refletem o céu. Há enorme prazer em vê-los e senti-los. Nessa umidade verdejante, os gados são tristes, mas alegre é a pastação. Alegre é a abundância do verde dos *gerais*. Triste o vaqueiro que o habita. Zé Dias, seu nome e seu penar. O vento fala ao Buriti, que ele permaneça cordato em sua convicta e enraizada firmeza. O chão da terra que lhe sustenta quer que ele cresça ainda mais. O céu é o seu dono, assim como é o amor que governa sua força. Em sua linguagem silenciosa, o Buriti é o encontro da poesia com o olhar. União erótica de céu e terra que inspira o

verso. Sua visão enche os tons da voz do cantador. Presença iluminada que também se avista na rota do viajor em seu regresso.

A parte que se refere ao Vaqueiro e à Moça, incluída no roteiro cinematográfico, é a pequena estória de uma despedida. Tomada esta unidade temática como um poema, é o único de João Fulano que irá configurar de um só fôlego na estrutura narrativa do conto. Tudo se passa num simples imaginar. Enquanto a boiada transita pelos floridos campos, a moça pede ao vaqueiro para contar seus bois e lhe dá um adeus singelo. O vaqueiro fecha o coração e segue em juízo o rumo de seu destino. O cantador, em seguida, destina seus versos a um casório: sina de homem e mulher, família unida por amor e contrato. Evoca mais uma vez a imagem do Buriti. Refere-se aos seus cocos, que podem ser vendidos e dar ao homem o seu sustento. Palmeira que aconselha e acolhe. Onde uma arara faz ninho e procria seus filhotes.

Para Maria Lucia Guimarães de Faria, no “Cara-de-Bronze”, o boi é o “animal-chave da estória” (FARIA, 2004, p. 273). Os bois “chitado cubano” (ROSA, 1965, p. 107), “boizim pinheiro branco” (ROSA, 1965, p. 107), “boi-baio fumaceiro” (ROSA, 1965, p. 108), “cinzento raposo” (ROSA, 1965, p. 114) e “araçá corujo” (ROSA, 1965, p. 115) são evocados pelo cantador. Na sua voz, os bois vão beber água em lugares afastados, debaixo de uma intensa chuva, sob o risco dos trovões. Maria Lucia lembra que o Boi “é um animal celeste fértil e viril, associado ao trovão, à tempestade e ao fogo” (FARIA, 2004, p. 273). Os bois fogosos andam soltos nas chapadas e veredas. A ausência de um faz o cantador lembrar de seu valor monetário. O outro suscita o desejo do dono, que é do boi ter “uma dona de mãos finas” (ROSA, 1965, p. 108). Ainda há mais um outro, o que se perde em sua peregrinação. Fugido, é justamente o boi que “caminha ouvindo seu coração...” (ROSA, 1965, p. 115).

O Boi tem uma simbologia muito antiga. “Na mitologia grega, o boi é a principal epifania de Dioniso, o deus ambíguo, cuja dualidade manifesta-se na complementaridade do

êxtase e do terror, da infinita vitalidade e da selvagem destruição” (FARIA, 2004, p. 274), diz Maria Lucia. Quando João Fulano “emenda um canto de rompante” (ROSA, 1965, p. 121), canta o boi arredio. “Boi batedor” (ROSA, 1965, p. 121), “boi enfezado” (ROSA, 1965, p. 121), “que chifra de lado” (ROSA, 1965, p. 121) e “vira danado” (ROSA, 1965, p. 121). Esse boi, das apartações, se fez muito presente no cancionário popular do interior do Brasil. “Cantadores encarregavam de celebrar suas manhas, velocidade e poderio” (CASCUDO, 1972, p. 166), afirma Câmara Cascudo. Sua rebeldia resulta em mirabolantes fugas que ganham ampla notoriedade através do historiar musical dos cantadores do sertão. Diz o etnólogo: “Pelas regiões da pecuária vive uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, agilidade, força, decisão” (CASCUDO, 1972, p. 166). Os bois, ao se desprenderem dos pastos, são intensamente perseguidos por corajosos e arrojados vaqueiros. Muitas vezes se escondem com destreza e conseguem ludibriar seus perseguidores. Os que são enfim capturados, por sua vez, rendem exortações épicas. “Novas cantigas narravam sua captura, a derradeira batalha e o sacrifício. Nalguns versos, o boi era transfigurado, tornava-se gigantesco e o cantor, humoristicamente, fazia a divisão dos melhores e piores pedaços com as pessoas conhecidas na redondeza” (CASCUDO, 1972, p. 166). O boi, na tradição oral brasileira, é dono de uma gesta gloriosa. O cantor João Fulano, com seus versos, co-participa desta herança memorável.

Nos versos em que João Fulano canta o Boi, algumas interjeições como “Êê-ô-eh-ô-êê...ê – E-cou – ... – eê-uôôô...” (ROSA, 1965, p. 94), “E-ô-eeêê...” (ROSA, 1965, p. 94) e “Oôôôi...” (ROSA, 1965, p. 94) remetem à sonoridade própria do aboio. Há no conto também trechos em que os vaqueiros do Urubuquaquá o praticam, entoando “ – Êh boi! Ê boi!” (ROSA, 1965, p. 75) na apartação dos bois. “No sertão do Brasil, o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente” (CASCUDO, 1972, p. 21), afirma Câmara Cascudo. Considerado um canto

de trabalho, herança das tradições portuguesas, o aboio “não é divertimento. É coisa seria, velhíssima, respeitada” (CASCUDO, 1972, p. 21).

Câmara Cascudo diz que o estudioso português Gonçalo Sampaio, ao pesquisar os aboios da região do Minho, reconheceu que estes eram oriundos de uma longínqua tradição, que recaía na antiga Grécia. Sampaio observou que as arcaicas frases melódicas produzidas nesses cantos apresentavam características escalares idênticas às que foram encontradas nas flautas de Pã, e que a simplicidade de suas modulações harmônicas, por sua vez, remontava estruturalmente à música dos antigos gregos. Câmara Cascudo complementa assinalando que os *vocalises* dos aboios, em sua indeterminação rítmica e fluente improvisação melódica, trazem consigo influências mouriscas e do canto gregoriano. Na composição dos aboios, a liberdade melódica do canto segue o movimento dos percalços dos vaqueiros e dos percursos do boi. O etnólogo ressalta que tentar colocá-los sob a égide de uma notação musical, dividindo-os e estruturando-os em compassos medidos, fatalmente os desfigurariam. “Certas canções ficam verdadeiramente contrafeitas na camisa-de-força do compasso” (CASCUDO, 1972, p. 23), conclui.

A definição de que o aboio seria “um canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais” (CASCUDO, 1972, p. 21) se refere a um aboio mais tradicional. Câmara Cascudo afirmou que no Brasil passou a existir também o aboio em versos, isto é, “poemas de assunto pastoril” (CASCUDO, 1972, p. 23) provenientes das regiões do Minho e da Ilha da Madeira. “O aboio cantado ou aboio em versos já constitui forma literária” (CASCUDO, 1972, p. 23), diz o etnólogo. No conto, Rosa não só descreve a ação do aboio em sua musicalidade, como também o coloca na voz do violeiro, como um elemento estrutural de suas canções.

Abaixo, segue a transcrição dos versos cantados por João Fulano, que se intercalam na estória, e os trechos das Cantigas de Serão de João Barandão, notas de pé-de-página que na

narrativa correspondem ao trecho do sorriso da prostituta Nhorinhá, dirigido ao Grivo, “com os olhos da vida” (ROSA, 1965, p. 117).

Versos do João Fulano:

Buriti – minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor...

Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor...
(ROSA, 1965, p. 74).

Buriti dos gerais verdes,
quem te viu quer te ver mais:
pondo o pé nas águas beiras
– buriti, desses gerais...)
(ROSA, 1965, p. 76).

Buriti, minha palmeira:
mamãe verde do sertão –
vou soltar meus tristes gados
nesta alegre pastação...
(ROSA, 1965, p. 77).

Buriti olhou pra baixo
vendo a boiada passar:
passa o vaqueiro Zé Dias
– meu nome com o meu penar...)
(ROSA, 1965, p. 79).

Buriti, minha palmeira,
tôda água vai olhar
Cruzo assim tantas veredas,
alegre de te encontrar...
(ROSA, 1965, p. 81).

Buriti, minha palmeira,
nas estradas do Pompéu –
me contou um segrêdo
quer o brejo e quer o céu...
(ROSA, 1965, p. 84).

Buriti, boiada verde,
por vereda, veredão –
vem o vento, diz: – Tu fica!
– Sobe mais... – te diz o chão...
(ROSA, 1965, p. 90).

+

– Vaqueiro, não me pergunte
se é aqui que eu quero bem...
Minha mãe já me dizia:
quem ama destinos tem...
(ROSA, 1965, p. 93).

Boiada que veio de longe
olerê-olerê, o-le-rá...
Eê-ô-eh-ô-êê...ê –
E-cou – ... – eê-uôôô...

A môça diz ao vaqueiro
pra recontar a boiada:
a môça disse ao vaqueiro
– Reconta bem os seus bois...
E-ô-eeêêê...

A môça viu o vaqueiro
deu adeus com a linda mão.
Alecrim da beira d'água
disse adeus com a linda mão...

A môça disse ao vaqueiro
pondo a mão no coração
Alecrim dos altos campos
pôs a mão no coração...

O vaqueiro disse a môça:
– Vai ficando, eu vou seguindo.
Alecrim dos altos campos
no rumo do seu caminho...

Ôi...
no rumo do seu destino...
Ôi...
Boi berrando, o chão sumindo...
Oôôô...
(ROSA, 1965, p. 94).

Dererê – enflora tanto,
limoeiro do sertão.
Duras janelas que fecho:
– Fundo! Fundo! c o r a ç ã o.

(ROSA, 1965, p. 98).

Buriti vendeu seus cocos,
tem família a sustentar:
ninho da arara vermelha,
dois ovinhos por chocar...)
(ROSA, 1965, p. 99).

Buriti, buritizeiro,
com palma de tanta mão:
uma môça do Remeiro
contratou meu coração...
(ROSA, 1965, p. 101).

Buriti me deu conselho,
mas adeus não quis me dar:
amor viaja tão longe,
junta lugar com lugar.
(ROSA, 1965, p. 105).

Nem adeus e nem conselho
buriti não quis me dar:
quando um amor vai morrendo,
tem outro amor por chegar...
(ROSA, 1965, p. 106).

+

Meu boi chitado cubano,
casco duro dos Gerais,
vai caçar água tão longe
em verdes buritizais...

Meu boizim pinheiro branco
pernas compridas demais:
do ir beber água tão longe,
nas veredas dos Gerais...
(ROSA, 1965, p. 107).

Meu boi-baio fumaceiro
que custou conto-de-réis
quer uma dona de mãos finas
cada dedo três anéis...
(ROSA, 1965, p. 108).

Meu boi cinzento-raposo
viajou no chapadão:
berra as chuvas de dezembro,
entende meu coração.
(ROSA, 1965, p. 114).

Meu boi araçá corujo
perdido no chapadão:
deu trovão, êle caminha
ouvindo seu coração...

**Meu boi azulêgo-mancha,
meu boi raposo silveiro:
deu dezembro, deu trovão,
deu tristeza e deu janeiro...**
(ROSA, 1965, p. 115).

Boiada que veio de cima
com poeiras e trovoadas:
tanto amor que nunca tive
aboiei nestas estradas...
(ROSA, 1965, p. 116).

Toquei sentido o berrante
quando vi o buriti...
E a boiada respondendo:
– Ai, não volto mais aqui...
(ROSA, 1965, p. 118).

Esse boi, veio de longe, olerê, olerê!
Veio, veio, veio, veio.

– Esse boi lavrado
Sojiga na peia!
É um boi enfezado
Agüenta na peia!

Êle chifra de lado
Segura na peia!
Êle vira danado
Agüenta na peia!
Boi batedor...

(Poracê)
(ROSA, 1965, p. 121).

Peço alviss'as, paguei arra',
quero é ver o meu amor...
(Falado) – Tomé, vem comer,
deixa o boizim quieto!
Quero ter amor, amôres
– boiadeiro-passador...
(ROSA, 1965, p. 122).

+

A vaquinha e seu bezerro
chegaram no meu curral
pedindo um feixe de amor
e uma pedrinha de sal...
(ROSA, 1965, p. 123).

Perguntei: – Vaquinha branca
teu nascido e teu sinal?
– Bezerrinho de três dias,
pasto do Buritizal...
(ROSA, 1965, p. 127).

Cantigas de Serão de João Barandão:

Vi a mulher núa
no meio da mata
como sol e lua
como ouro e prata.

Ouvi estas águas
de repente sempre
Etc.
(ROSA, 1965, p. 117).

3.5. A CURA DE LÉLIO E O AMOR DE LINA

“A Estória de Lélío e Lina” é o único episódio do “Corpo de Baile” que Guimarães Rosa nomeia como um romance. Nele, o protagonista Lélío chega no Ribeirão do Pinhém, nas terras de Seo Senclér, para se estabilizar no ofício de vaqueiro. Lélío carrega consigo uma admiração guardada pela Mocinha do Paracatú, a Sinhá-Linda. Uma paixão madrasta e irrealizada. Já no Pinhém se debate consigo mesmo, se lembrando da Mocinha enquanto experimenta diversas formas de amor. O amor das “tias”, que se davam a todos os vaqueiros, que “se consentiam à farta, por prazer de artes” (ROSA, 1965, p. 172), o amor sensual de Jini, “fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho” (ROSA, 1965, p. 196), os amores erradios de Manuela e de Mariinha e, finalmente, o amor sublime de Dona Rosalina, a velhinha de muitos poderes. Amor mágico convertido em sabedoria. Amor que é seu. O romance, ao contar a “Estória de Lélío e Lina”, diz sobre o amor dos dois, amor que em Rosa é como um “lãodalalão – um sino e seu badaladal” (ROSA, 1965, p. 237). Diz também sobre outros encontros amorosos no Pinhém e, no geral, sobre os encontros amorosos. Assim, diversos personagens vão, em encontros e desencontros, se havendo.

Benedito Nunes, no seu ensaio “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, mostra que o amor em Rosa tem um caráter ascensional. O crítico afirma que Rosa não exclui o amor carnal para lançar-se no caminho dessa ascensão, pois ele apenas é o início de uma longa aprendizagem. Para Nunes, na erótica de Guimarães Rosa “o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela fôrça impessoal e universal de Eros” (NUNES, 1969, p. 147). Segundo o crítico, Rosa funde as proposições do platonismo com a tradição da Alquimia. Num movimento de metamorfose, “Eros cumpre o seu ciclo cósmico, unindo o princípio e o fim, o primeiro e o último termo de uma

trajetória, o amor carnal ao espiritual, as bodas dos corpos às núpcias da alma” (NUNES, 1969, p. 150). Na experiência vivida no corpo e no espírito, há a combinação simbólica da alma com a matéria, “do interno com o externo, do superior com o inferior, do macrocosmo com o microcosmo” (NUNES, 1969, p. 151). Dá-se a fusão sagrada do espiritual com o sensual em um arranjo em que o amor e a alegria se orientam no mesmo sentido. Resgate mágico que se articula por intermédio de uma transformação mística e amorosa.

A frase “O que está em cima é como o que está embaixo”, lapidada por Hermes Trismegisto em um diamante de esmeralda, conhecido como a Tábua Samaradigma, traduz para os alquimistas a correspondência entre os mundos sensível e inteligível, ambos projetados num caminho de uma redenção purificadora. A Pedra Filosofal, meta última da Alquimia, obtida pela fusão cuidadosa de elementos contrários, é metáfora para essa união. No livro “O Caibalion”, escrito pelos Três Iniciados – anônimos estudantes da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia – , que contém os preceitos básicos da Arte da Alquimia Hermética, está o Princípio da Correspondência. Esse Princípio é uma lei universal, manifestada e aplicada “nos diversos planos do universo material, mental e espiritual” (TRÊS INICIADOS, 2005, p. 22). Os planos, arbitrariamente concebidos pelos estudantes, são três: o físico, o mental e o espiritual. Vão do ponto mais baixo, onde se localiza a matéria não diferenciada, até o mais elevado, o lugar do espírito. Se interpenetram e também se identificam com os outros princípios herméticos, como, por exemplo, o Princípio da Vibração, que indica que “tudo se move, tudo vibra, nada está parado” (TRÊS INICIADOS, 2005, p. 69). Os três estudantes, ou iniciados, afirmam que “há uma harmonia, uma correlação e correspondência entre os diferentes planos de Manifestação, Vida e Existência” (TRÊS INICIADOS, 2005, p. 67). As polaridades que se equilibram no trânsito destes planos pertencem a uma mesma fonte de origem. “O átomo da matéria, a unidade de força, a mente do homem e a existência do arcanjo são graus de uma escala, e fundamentalmente a

mesma coisa, a diferença sendo simplesmente uma questão de grau e coeficiente de vibração; todas são criações do TODO, e só têm sua existência na Infinita Mente do TODO” (TRÊS INICIADOS, 2005, p. 69).

Potências polares antagônicas, alegria e tristeza, se debatem entre os do Pinhém. Tomé Cássio, por exemplo, era “uma pessoa regulada no meio de nem alegre nem triste, só cheia de destinos” (ROSA, 1965, p. 157). Seo Senclér, que por um lado “praceava alegre festoso, por ser um homem verdadeiramente, sertanejo de coração em cima” (ROSA, 1965, p. 143), por outro tinha uma tristeza que “nem parecia ser dele só, se entendia pela fazenda geral. Nem era tristeza bem, era um cansaço de todos” (ROSA, 1965, p. 158). O J’sé-Jórigo, de tão infeliz, enlouqueceu. O Placidino, por sua vez, “nem se precisava de ter pena; seu espírito curto desanimava qualquer tristeza” (ROSA, 1965, p. 159). Para Lélío, “a tristeza de cada um, era o que separava” (ROSA, 1965, p. 222).

Guimarães Rosa, certa vez, quando referiu-se ao protagonista, destacou “sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior” (ROSA, 2003, p. 92). Entretido com suas questões íntimas, Lélío se punha a cultivar tristezas. Seu caos interior lhe impunha um estado de angústia, “a idéia de uma confusão tristonha” (ROSA, 1965, p. 189). As separações se faziam insuportáveis em seus pensamentos. Decaía de tristeza pelo amor da Mocinha de Paracatú, por este não ser o mesmo que o seu. Estranhava o desassossego que a companhia do Delmiro lhe impunha. Tinha remorsos por ele e a Jíni terem se encontrado inúmeras vezes na ausência do Tomé Cássio. Sofria pelo desentendimento posterior do Tomé com a Jíni, pela sorte dos dois. Sentia uma tristeza por ter raiva de Canuto, pela vontade que uma vez teve de matá-lo. Tristeza por Seo Senclér, vítima de sua própria impotência diante dos negócios do Pinhém. Tristeza pelos fracassos de todos. Tristeza que uma vez fora até cantada pelo Pernambo: “**...Encontrei meu boi-barroso, triste a ponto de chorar: esqueceu tanto segredo – tem mais nada p’ra guardar...**”

(ROSA, 1965, p. 188). A tristeza experimentada por Lélío era igual a um sentimento ruim. Dona Rosalina lhe advertia: “Ruindade é pressa, meu Mocinho. Pressa de qualquer coisa” (ROSA, 1965, p. 223).

Malévola, destruidora do impulso vital do homem, toda esta tristeza há de clamar pelo seu avesso. Lélío aos poucos reflete sobre sua trajetória e toma consciência de sua instabilidade e de sua miséria emocional. “Alegria tinha que ser chamada a fôrça. Era preciso chamar a alegria, como se chama a chuva, na desgraça de uma sêca demorada” (ROSA, 1965, p. 222). Quando alguns vaqueiros viajam até a cidade para tratar de suas necessidades médicas básicas, Lélío olha para si e percebe que também anda enfermo. Sua doença é de alma. “Maltreito também estava, mas de se achar pequeno e pior que os outros, de se fazer perguntas sem arcável resposta, de precisar de viver sobre seguro na transformação do mundo” (ROSA, 1965, p. 230). Corroído pela infelicidade, no que ia sendo tocado pelas palavras de Dona Rosalina, podia aos poucos sorvê-las como antídoto. Pensava como reagir, pois o certo é “que ninguém esteja louco quando tem amor ou amizade por outra pessoa” (ROSA, 1965, p. 230). Perplexo, Lélío tonteava, sentia que “tudo nesta vida ia vindo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contradansa, vago a vago. Ou num desnorteio de gado” (ROSA, 1965, p. 225). O mal de Lélío era o mal de amor.

Platão, no diálogo “O Banquete”, no discurso do médico Erixímaco, relaciona a medicina, a música e o amor. Atuando como mestre de cerimônias do banquete oferecido pelo poeta Agatão, foi o médico quem sugeriu que a reunião fosse feita com discursos. Todos, inclusive Sócrates, concordaram com ele. A partir de uma reclamação de Fedro sobre a ausência de elogios convincentes ao amor, Erixímaco propôs que se pronunciassem belas palavras para louvar o seu deus, Eros.

Na sua vez de falar, o médico elogiou o discurso proferido anteriormente por Pausânias, que tratou da existência de dois modos distintos de amor. Um que é bom e celestial, regido por Afrodite, filha do deus Urano, e o outro mau, tido como popular, de uma outra Afrodite, esta mais nova, filha de Zeus e Dione. Para Pausânias, o amor celestial é virtuoso e estável, pois o “amante do caráter, que é bom, é constante por toda a vida, porque se fundiu com que é constante” (PLATÃO, 1972, p. 23). O mau amante, por sua vez, é o que “ama o corpo mais que a alma; pois não é ele constante, por amar um objeto que também não é constante” (PLATÃO, 1972, p. 23). Erixímaco, porém, lembrou que a manifestação do amor não acontece só com os amantes jovens, como disse Pausânias, mas em todos os seres, animais e plantas, nos objetos e até nas ações dos deuses. Ao relacionar o amor com as artes da música e a da medicina, o médico propôs uma solução harmoniosa baseada na temperança, para que daí resultasse “uma mistura razoável” (PLATÃO, 1972, p. 27) dos bons amores, tidos por sadios, com os maus, vistos como mórbidos. Fazendo uma breve menção a Asclépio, filho de Apolo e deus da medicina, Erixímaco afirmou que é o profissional desta área que deve tratar do equilíbrio entre os dois tipos de amor no corpo humano, promovendo o estabelecimento de sua saúde, assim como o músico é o único que pode arranjar as notas de maneira que a música soe agradável para os ouvidos humanos. Para ele, “a música, no tocante à harmonia e ao ritmo, é ciência dos fenômenos amorosos” (PLATÃO, 1972, p. 25). O médico, ao ver a harmonia musical como uma combinação essencialmente concordante, a coloca em paralelo com a consonância perfeita e salutar encontrada no amor celestial.

As palavras de Erixímaco soam como uma grande devoção ao saber terapêutico. Ao falar das artes da medicina e da música, o médico, tendo Eros como princípio, se refere à possibilidade de o homem realizá-las através de uma *tekhné*. Esta palavra grega periga, em uma tradução apressada, ser vista equivocadamente apenas como técnica. Heidegger diz que, na

experiência dos gregos, ela indica um “conhecer-se no ato de produzir” (HEIDEGGER, 1995, p. 21). *Tekhné*, deste modo, estabelece um paralelo com *episteme*, que significa ser uma ciência sobre algo determinado. “Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem ser versado em alguma coisa, dizem entender do assunto” (HEIDEGGER, 2002, p. 17). Ao relacionar a música de um músico capaz de articular com perfeição o ritmo e a harmonia com a medicina de um médico que reconhece bem as enfermidades e sabe como tratá-las, a figura de um perito é que se evidencia na fala de Erixímaco. Observa-se, no entanto, que o médico, quando afirmou que o amor de Eros perpassa todas as coisas, logrou no seu discurso o simples elogio da especialidade de uma arte ao defender a plena união de amor e saber, isto é, de Eros e *tekhné*. As metáforas usadas, relacionando as artes da música e da medicina, são para o amor uma receita prescrita na medida em que se faz necessário dirigir uma dieta especial para que nos amantes a violência das paixões seja eliminada. Erixímaco elogia a moderação, qualidade inata do amor celestial, que deve ser buscada pelo amante devotado aos prazeres sensíveis do corpo. Na sua concepção, ao controlar os seus apetites, o mau amante estará se libertando de prováveis enfermidades.

Sendo a voz emergente de uma equilibrada proficiência médica que se realiza através de Eros, o médico, no final de sua fala, conclama a sabedoria poética das musas ao recomendar a arte divinatória para a cura dos males causados pelos maus amores. Através desta arte é que se pode cuidar da “amizade entre deuses e homens, graças ao conhecimento de todas as manifestações de amor que, entre os homens, se orientam para justiça divina e a piedade” (PLATÃO, 1972, p. 27). As palavras simpáticas ao poder das divindades levam a crer que Erixímaco, ao fundir as artes humanas da cura médica com os efeitos da purificação divina, está se referindo a uma ciência espiritual. O médico mostra, com isso, que não se move apenas no âmbito de conhecimentos determinados pelo homem, pois a *mantiké*, ou arte divinatória, regida

pela *maniké*, ou mania, vista por Sócrates, em outro diálogo platônico, o “Fedro”, como “a mais nobre das artes” (PLATÃO, 1975, p. 54), é a “que ultrapassa o delírio à ponderação” (PLATÃO, 1975, p. 54), ou seja, é a que confronta “um dom divino versus um talento puramente humano” (PLATÃO, 1975, p. 54).

A arte divinatória, suscitada por Erixímaco, é a do vidente. Martin Heidegger diz que “o vidente, *ho mántis*, é o *mainoménos*, o frenético” (HEIDEGGER, 1985, p. 33). Questiona o pensador: “Mas em que consiste a essência do frenesi? O frenético está fora de si. Está ausente. Perguntamos: ausente para onde? Ausente de quê?” (HEIDEGGER, 1985, p. 33). Ausente do presente como a presença desvelada do que se oculta ou como a ausência velada do que se desoculta? “Para o vidente, todo o presente e ausente estão recolhidos e resguardados numa presença” (HEIDEGGER, 1985, p. 32), afirma Heidegger. O vidente é o que vê e a sua visão clarifica um saber. O que ele sabe a partir daí lhe é trazido pela divindade. A Memória, ou Mnemosyne, a mãe das musas, é que lhe abre a clareira da totalidade das coisas. Lança-o na possibilidade originária de um engendramento vital. Para Heidegger, esse saber criativo evidencia-se como “a lembrança do ser” (HEIDEGGER, 1985, p. 32). Os poderes do vidente evocam a resplandecente imagem do deus Apolo. Este deus, bastante conhecido por seus dons musicais, tem os de adivinho na mesma grandeza. Diante de sua gloriosa presença é que o caos das imprecisões dá lugar à ordem clara e evidente de uma saudável certeza. A arte da profecia, com a qual se tornou um mestre das adivinhações, lhe foi ensinada pelas “três velhas anciãs proféticas” (KERÉNYI, 2002, p. 45), também conhecidas como as “três abelhas” (KERÉNYI, 2002, p. 45). A sabedoria de Apolo é proporcional aos seus dons premonitórios. A perspectiva de uma impecável pureza interior acompanha o deus. Nesse sentido é que Apolo, o amante da régia harmonia, está ligado também à cura espiritual.

Sem médicos nem adivinhos disponíveis para promover os caminhos de sua cura, Lélío intuitivamente buscava harmonizar-se no resgate da saúde do seu amor. “Mas, então! Não era melhor, não havia um jeito, um possível, de se desmanchar o atual, e recomeçar, de outro princípio, a história das pessoas?!” (ROSA, 1965, p. 239). Para esquecer sua tristeza, o melhor era se encontrar com a “alegria estável de Dona Rosalina” (ROSA, 1965, p. 214), uma luz que para Lélío se revelava cada vez mais clarividente. “Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhado por aquêles olhos, homem destremia da benzeira da vida, se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais” (ROSA, 1965, p. 191). Fonte de uma serena vitalidade, sempre pronta a ouvir e a dar conselhos, “a voz dela limpava tôdas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem ralho nem queixa, se convertia quase numa cantiga” (ROSA, 1965, p. 199). “O que as palavras de Dona Rosalina abriam era só uma claridade em seu espírito – uma claridade forte, mas no vazio: coisa nenhuma para se avistar” (ROSA, 1965, p. 215).

“Dona Rosalina era mais forte do que a tristeza” (ROSA, 1965, p. 199). Lélío a procurava para ouvi-la e nela só encontrava palavras de bondade e carinho. Para ela, Lélío era o sol, “mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar” (ROSA, 1965, p. 183).

Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum: mas as criaturas tôdas deste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam todas encaminhadas para alguma outra parte. A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia, como o bom berro de um boi no sozinho do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras (ROSA, 1965, p. 221).

“Ela vinha de longes festas” (ROSA, 1965, p. 229). Morava num lugar sossegado, que se chamava Lagôa-de-Cima, em três alqueires situados fora das posses do Pinhém. Tinha um filho, Alípio, que vivia com a esposa. Os cabelos alvos mostravam

uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos – que a gente a queria imaginar quando môça, seu vivido. Velhinha, como-uma-flôr. O rastro de alguma beleza que ainda podia vislumbrar (ROSA, 1965, p. 181).

A sabedoria de Dona Rosalina se mostrava didática para Lélío, expressa principalmente em ditados. “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é sêca no coração...” (ROSA, 1965, p. 194), proferiu com sapiência. Quando se encontrava na alegre expectativa da festa de Natal, a ser realizada no Pinhém, a velhinha lhe disse: “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...” (ROSA, 1965, p. 202). Para fazer com que passasse a raiva que Lélío estava sentindo, pediu para ele repetir consigo mesmo: “ – **Macio feito pedra... Macio feito pedra...** – Quando a pedra amaciar, você então sabe o que macio é, meu Mocinho...” (ROSA, 1965, p. 214). Sobre o amor, lhe ditou: “ – ‘A única coisa que tem importância é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho... Um homem deve principiar pela mulher que êle ama, sem o rascunho de almas passadas. Um cavaleiro são suas pernas...’ ” (ROSA, 1965, ps. 215 e 216); também: “ – Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu Mocinho?” (ROSA, 1965, p. 238); e, finalmente: “O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie mais rara de se achar...” (ROSA, 1965, p. 240). Nestes breves resumos de conhecimento se explicita na voz de Lina uma conduta tenaz e segura, que serve como princípio para uma longa jornada em busca do amor, situando poeticamente a profundidade e a loucura que envolvem esse sentimento.

Dona Rosalina, que para Benedito Nunes significa ser a “última encarnação de Eros, culminância de sua trajetória, extremo de suas metamorfoses” (NUNES, 1969, p. 167), é uma velha-moça, “dona de ervas e flôres, sabedora do mundo seu” (ROSA, 1965, p. 193). Afirma o crítico: “Em tórno dela reinava uma quietude, um sossêgo remansoso que nada podia perturbar” (NUNES, 1969, p. 168). O amor que ela dá de graça a Lélío, diz Benedito Nunes, “tem o poder

de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias” (NUNES, 1969, p. 169). Dona Rosalina é a consagração de uma alegria enraizada na experiência de vida. “Em Dona Rosalina, rosa mística, floração tardia de Eros – o sexo se cristalizara, e a seiva do élan amoroso se convertera no anelo da divindade” (NUNES, 1969, p. 171).

O romance de Guimarães Rosa, que começa com a chegada solitária do vaqueiro, termina com a partida de Lélío e Lina. Desfeitas as falsas ilusões de Lélío, este finalmente se juntou à velhinha para deixar o Pinhém em uma viagem transformadora – uma travessia – , seguindo em bodas, rumo ao lugar que se chama Peixe-Manso, “um lugar forte, longe rota” (ROSA, 1965, p. 244). Seguiram os dois, embalados pelos versos de “uma asa de trova do Pernambuco, que dando assim: “*Quero poeira do Curvelo/com lama de Pirapora.../Aqui é que não mais fico,/amanhã eu vou m’embora!*” (ROSA, 1965, p. 243). Saíram de madrugada. “Olharam para trás; a estrela-d’alva saíu do chão e brilhou, enorme” (ROSA, 1965, p. 245). “E, indo, pois, lá pela Vereda, lá estava o pau-d’arco crescido, varudo” (ROSA, 1965, p. 245). Foram em grande alegria, entre buritis e bois, até o chapadão ensolarado onde se avistava um largo horizonte. “E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (ROSA, 1965, p. 246).

3.6. PERNAMBO E A ALEGRIA DA CRIAÇÃO

O tradutor italiano de Guimarães Rosa, Edoardo Bizzarri, no seu artigo “Guimarães Rosa e Vico”, em que comparou o pensamento de Giambattista Vico com a dinâmica das estórias contadas pelo escritor mineiro, lembrou que Vico, ao investigar o percurso de uma sabedoria poética, considerou o discurso das fábulas como essencial para o homem na sua constituição de mundo. Através de um “rastreamento viqueano” (BIZZARRI, 1972) na obra de Guimarães Rosa, Bizzarri escreveu que, na prosa poética do escritor, há que se considerar “dois personagens principais da inspiração rosiana: o contador de estórias e o poeta” (BIZZARRI, 1972). Para o tradutor, em “A Estória de Lélío e Lina”, Dona Rosalina é a contadora de estórias e Pernambuco, o poeta. As intervenções cantantes de Pernambuco pontuam o enredo do romance na medida em que este se apresenta como um intérprete imediato das ações, o bardo capaz de traduzir instantaneamente o que se passa ao seu redor. Tanto que, no texto, Guimarães Rosa pôs em negrito seus versos, destacando-os.

No início da narrativa, em uma conversa entre vaqueiros, o poeta Pernambuco, “trigueirão, escuro, de muito semblante” (ROSA, 1965, p. 134), é assim apresentado por seu companheiro Delmiro ao protagonista Lélío, recém-chegado no Pinhém: “Tio Pernambuco toca violas, alegra o estado de um com modinha descantada” (ROSA, 1965, p. 136). Pernambuco, contrariado, contradiz Delmiro, ao retrucar sua apresentação: “Modinha não é para se alegrar, mas p’ra um se desinristecer realegrado” (ROSA, 1965, p. 136). Como é esse desinristecer realegrado de Pernambuco? A leitura do romance, aos poucos, vai descortinando esta questão e provocando outras.

A apresentação de Pernambuco como um “tio” por seu companheiro é provavelmente devido a sua influência junto às “tias”, prostitutas que se dão de graça, pelo prazer de ali estarem

convivendo com os vaqueiros. Por outro lado, demonstra que ele é alguém mais velho, a ponto de ser hierarquizado entre seus pares. Pernambo retruca: “...velho para favor de fala eu não estou, nem” (ROSA, 1965, p. 161), mas sinaliza sua experiência, ao cantar: “**No tempo em que eu era moço, minha voz retremia...**” (ROSA, 1965, p. 151) e “**Eu cantava no Urucúia, Rio Preto se ouvia...**” (ROSA, 1965, p. 151). O violeiro é o personagem que encarna a poesia e a música no corpo da narrativa. Suas intervenções poético-musicais tocam de perto os destinos da comunidade do Pinhém. Pernambo, quando não está exercendo seu ofício de vaqueiro, se vê sempre deitado, descansando na rede que fica no quintal da casa das “tias”, com seu violão, cantarolando. Se pudesse escolher, da Casa de Seo Senclér e Dona Rute, proprietários das terras do Pinhém, seu desejo seria herdar a cadeira de balanço.

Lélio, ao se aproximar do violeiro, percebendo a vocação para o desprender de uma alegria contagiante, a ele pergunta: “ – Ô seu Pernambo, o senhor me ensina a botija de alegria?” (ROSA, 1965, p. 161). A resposta de Pernambo é um discorrer sobre a sua própria experiência e como ela o inspira:

– Ara, meu filho, o seguinte é este: que eu nasci longe daqui, por aí andei e desandei, esclareci muita coisa... P’ra abastante, o que mais vi foi desgraça e ruindade. Por isso resolvi que o que mais quero é ficar quietinho neste cantão, onde o mundo é mais pequeno. Correndo campo e engarupando em boi, p’ra o meu pão-nosso. Tanto que o que vem para riba de mim, eu logo despacho, em cantigas, cantorias... (ROSA, 1965, p. 161).

Pernambo revela a Lélio o fato de já ter feito muitas viagens e que as suas peripécias anteriores lhe servem agora como herança de um saber poético. Sua opção existencial é uma quietude destilada em canções e estabelecida nas terras do Pinhém. Ao escolher a propriedade de Seo Senclér para se fixar, o violeiro tem, em seu operar cantante, todo um resumo de sentido. O sentido que abarca o destino dos personagens do romance corre junto à sua experiência, sendo um combustível farto para a criação de sua poesia cotidiana.

Pernambo, que veio de longe, provavelmente de Pernambuco, dado seu nome, uma possível referência ao estado, é alguém que já rodou o mundo. Nome que tem o prefixo *per*, que, segundo o “Dicionário Houaiss”, vem do latim e indica “através de; por entre; por intermédio de; por meio de; por causa de; e em nome de” (HOUAISS, 2001), revestindo as noções de “movimento através de, travessia; duração, continuidade; movimento do princípio ao fim; conclusão, complementação; movimento para todos os lados; desvio, morte, destruição; e reforço, aumento, intensidade” (HOUAISS, 2001). De Pernambo ouve-se *perna*, que pertence ao corpo e diz sobre andar, caminhar e até dançar, e *ambo*, que sugere uma redução singularizada de *ambos*, palavra gramaticalmente lida no dicionário como um pronome indefinido plural, utilizada como substantivo: “os dois; eles dois; um e outro; os dois de quem se fala” (HOUAISS, 2001) e como adjetivo: “os dois, um e outro” (HOUAISS, 2001). Ambos, que é de ambigüidade. O *dois* que se reúne no *um*. O *um* que é difuso. Maria Lúcia Guimarães de Faria, ao tratar da questão da ambigüidade em Guimarães Rosa, afirmou em um artigo que: “Um em dois e o dois em um é a cifra rosiana da tensão harmônica dos contrários” (FARIA, 2003, ps. 17 e 18).

O violeiro evidencia uma das questões principais que o romance toca: a alegria e, conseqüentemente, o movimento que esta conjuga com o que é tomado como o seu oposto, ou seja, a tristeza. O que é, então, a alegria? O que quer dizer esta palavra que nomeia uma das nove musas da “Teogonia” de Hesíodo? Há como concebê-la sem o seu adverso: a tristeza? Uma significa a ausência da outra? Ou ambas podem ser sentidas conjuntamente? Na leitura do romance, vê-se que alegria e tristeza podem ser concebidas como estados de alma que se encaminham harmonicamente no violeiro, bem como em todo o sentido da narrativa de “A Estória de Lélío e Lina”. Uma harmonia sutil que se estabelece na tensão desafiante de contrários. O pensador Heráclito, no oitavo fragmento, traduzido por Emmanuel Carneiro Leão, sentencia: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários a mais bela harmonia”

(HERÁCLITO, 1993, p. 61). Jaa Torrano, na introdução à Teogonia, traduziu-o assim: “a oposição é reunidora, e das desuniões surge a mais forte harmonia: através do conflito é que tudo vem a ser” (TORRANO, 2003, p. 52). Este fragmento de Heráclito sugere um movimento cíclico que se dá desde a tensão até a bela (ou forte) harmonia. Contrários que se convergem em tensão e divergem harmonicamente. O movimento de convergência e divergência equilibrado na alegria e na tristeza coabita a tensão harmônica que impulsiona os versos e a existência poética de Pernambo. Convergentes, alegria e tristeza se reúnem na linguagem. Fomentam-na. O calor da divergência se harmoniza na voz do cantador, melodicamente ditando o sentido de sua poesia. Alegria se faz visível na canção de Pernambo, capaz até de exaltar seus companheiros, ao contagiá-los. Tristeza invisível, oculta em si, sentida e ressentida também por Lélío. Co-pertinência de ambas. Alegria e tristeza como forças dialeticamente presentes em um movimento vital e harmonioso.

Octavio Paz, ao escrever sobre a imagem poética, ressaltou que a experiência ocidental de pensamento sempre esteve presa às dicotomias. Nessa dimensão, os contrários são sempre inconciliáveis, as coisas são ou não são de acordo com o que se afirma e se nega. O princípio de contradição de uma verdade exclusiva abole as diferenças ao impedir que coisas absolutamente díspares possam acontecer simultaneamente. Há sempre a violação da singularidade de cada coisa para se adequar a uma outra e vice-versa. Paz observa que a pluralidade sofreu um reducionismo em prol de uma generalização abstrata e moldadora de formas de pensar e construir o real. O pensador aponta que houve um desenraizamento do homem quando este construiu o edifício metafísico das idéias. Destituído do caos primordial, isolou-se o homem do contato direto com a criação e a re-criação de seu mundo e, conseqüentemente, de si mesmo. A poesia, por sua vez, sempre esteve à margem desse ordenamento sistemático por estar próxima das imagens, que para o poeta são sempre

desafiadoras. “Ao enunciar a identidade dos contrários, (a poesia) atenta contra os fundamentos do nosso pensar” (PAZ, 1982, p. 120), afirma Paz. Estando separadas da história filosófica e científica do Ocidente, a poesia e a mística, segundo o pensador, ao longo dos séculos sobreviveram clandestinamente fora do círculo vicioso que fez do homem “um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 122). Para Paz, no entanto, o percurso do pensamento oriental mais genuíno se manteve fiel aos seus princípios. O silenciar da mente proposto por algumas de suas doutrinas faz com que, necessariamente, nos limites da vida cotidiana sejam renunciados e esquecidos todos os conhecimentos adquiridos. O vazio que daí decorre valoriza a experiência originária que está contida em cada momento vivido. “É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar” (PAZ, 1982, p. 125), afirma Paz. Há, portanto, uma correspondência direta entre a experiência pessoal e a realidade que se concretiza a cada instante. O poeta lembra que no Oriente “a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos” (PAZ, 1982, p. 124), apenas parcialmente excludentes.

O acatamento do princípio de identidade dos contrários é o fundamento da doutrina chinesa do Tao. O taoísmo vive a sabedoria de um nomear indizível. A ambigüidade radical do Tao reside na sua indefinição conceitual e o esforço de seus discípulos está no conhecimento do que é o silêncio da não-palavra. Um entendimento desentendido que toca os limites da compreensão humana, ao conceber a “incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes” (PAZ, 1982, p. 128). A impossibilidade de um conhecimento último da existência, ou seja, o dizer de uma verdade absoluta conduz o taoísta ao reino dos paradoxos.

O taoísmo segue uma orientação que compreende a interpretação de um corpo de poemas. O “Tao Te Ching”, livro essencial para a sabedoria taoísta, que versa profundamente

sobre a harmonia dos opostos, foi concebido por Lao Tsé na China no século VI a.C.. Seus ensinamentos sugerem o reconciliar do homem com o Tao. O caminho acontece quando há um enraizar na essencialidade espontânea própria de ser. A ação mais imediata é radicalmente a mais próxima dessa essência e a meta constante é perseverar na busca do retorno de “uma consciência elementar ou original” (PAZ, 1982, p. 129). A revelação mística do ser para o adepto do Tao se dá através de uma atitude poética, que significa despir de sua conduta qualquer atividade religiosa prescrita em dogmas. Diz Paz: “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo” (PAZ, 1982, ps. 137 e 138).

Werner Aguiar, em um texto chamado “As Questões da Arte e do Mito”, ao escrever sobre o acontecimento poético, refere-se ao “transe da comunhão de potências opostas” (AGUIAR, 2005, p. 4). Segundo Werner, “o fazer dessa experiência como um modo essencial de realização do real exige sempre e em primeiro lugar um colocar-se *na* e *em* experiência, de tal modo que não se parte da mera separação dos opostos, mas sim da união originária de todas as oposições fundantes de mundo” (AGUIAR, 2005, p. 4). Na narrativa de “A Estória de Lélío e Lina”, a alegria e a tristeza em Pernambuco são fontes do mesmo abrigo irradiador e poetizante de seu ser. Pergunta-se: uma existiria sem a outra? Martin Heidegger, em uma conferência intitulada “A Essência da Linguagem”, ao interpretar um poema de Stefan George, se atém num verso que diz: “Triste eu aprendi a renunciar: nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar” (GEORGE *apud* HEIDEGGER, 2003, p. 176). O pensador vê esta sentença como o aprendizado de uma renúncia que re-anuncia uma nova relação da palavra com a coisa que é nomeada por ela. Uma afirmação de uma plena abnegação por parte do poeta ao que lhe é mais vital: a palavra inaugural. Para o criador, esta experiência originária com a linguagem é motivo da mais intensa alegria. A tristeza da renúncia que lhe abate não significa exatamente uma perda. Ao mencioná-

la, o poeta está sugerindo a condição de um quieto resguardo, necessário para o brilho do inesperado. “Tristeza não é abatimento e nem depressão. Em sentido próprio, a tristeza articula-se no relacionamento com a máxima alegria; quando a alegria se retrai, torna-se hesitante e se resguarda na retração” (HEIDEGGER, 2003, p. 130), diz o pensador. A articulação de tristeza e alegria é que permite, na tensão que rege a união dos opostos, o brilho de uma e a opacidade da outra.

Se há uma estreita conjugação da eclosão da alegria e a verdade manifestada no fazer poético de Pernambuco, existe também uma íntima relação entre a alegria das realizações e a plenitude do amor de Eros em “A Estória de Lélío e Lina”. A alegria, musa essencialmente atada às potencialidades criativas, encontra em um agir essencial e poético o seu impulso e a sua morada definitiva. Ligada ao reconhecimento das forças que regem o destino, a alegria é digna de uma fértil serenidade criadora, um estado de espírito que conclama os destinos das realizações. A alegria da criação se dá num germinar e conceber, se alimentando amorosamente do poder divinal de procriação de Eros. Ao reunir forças complementares. masculinas e femininas, se dá no fluxo incessante das potencialidades que tendem a se agregar. Diz Jaa Torrano que Eros é o deus que proporciona um “desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor resistência” (TORRANO, 2003, p. 42). Em uma de suas primeiras aparições na narrativa, Pernambuco, entre os seus, clama por uma mulher. Geme o violeiro, num tom de desabafo: “Ai, qualquer uma, gente, agora me servia...” (ROSA, 1965, p. 138). A vontade de prazer e de alegria que se manifesta no Pinhém é atravessada pelo fazer poético do violeiro, em consonância com a sexualidade masculina em seus impulsos eróticos. Alegria do corpo sexuado do homem que faz o protagonista Lélío duelar com a sua tristeza inata, ao ter “pensamentos sérios, tenção de homem de bem” (ROSA, 1965, p. 167) e “determinar rumo de vida” (ROSA, 1965, p. 168).

Bem diferentes das agruras de Lélío, ao percorrer os rumos de um penoso aprendizado erótico, as relações de Pernambo com as mulheres são tranqüilas. O violeiro não nutre descabidas ilusões a serem alcançadas. Durante o seu serviço de vaqueiro, após ferir-se na mão e ter sido tratado pela esposa de Seo Senclér, Dona Rute, Pernambo deixa escapar que “...homem não merece o que mulher no mundo vale” (ROSA, 1965, p. 157). O violeiro tem como fantasia um ideal de amor: morar com as “tias”. Pois “...achava que podia casar com as duas ‘tias’, de uma vez, e ficar existindo de palácio, ali, de cada um que viesse com elas êle cobrava entrada.” (ROSA, 1965, p. 187). Ele até consegue, só que na imaginação recordativa (ou recordação imaginária?) de Lélío: “...o Pernambo, que passara a viver na casa das ‘tias’, e gostava de determinar o regulamento em que os outros podiam estar com uma e com a outra, aquele movimento de fêmeas e machos debaixo de suas vistas era o que dava a êle o maior prazer” (ROSA, 1965, p. 188).

Conversando com Lélío, Dona Rosalina deu uma definição para o violeiro: “E o Pernambo? Esse gostaria de poder ser ruim, mas sem fazer ninguém sofrer; nem êle mesmo” (ROSA, 1965, p. 183). Uma vicissitude no seu percurso foi a morte de um homem nas suas próprias mãos e as íntimas e tristes conseqüências. “O Pernambo tinha matado um homem, na divisa goiana, fazia tempo. Matara em sua defesa, sem maldade nenhuma, mas mesmo assim vivia com remorso, parte da doença dêle devia vir dessa conta” (ROSA, 1965, p. 218). A doença do Pernambo se fundava na somatização desses profundos sentimentos, era pulmonar e explodia em tosses e crises de asma.

No derradeiro arrancho onde pernoitaram, o Pernambo teve uma dôr forte, nas tábuas do peito, com uma agonia suada, que dava mêdo. Como custou passar. Desde depois, entre asmas, o Pernambo referiu que sabia que ia morrer daquilo, qualquer bom dia, por isso não tinha ideal de se casar, e precisava de estar, toda hora se esquecendo da tristeza (ROSA, 1965, p. 211).

A doença o assolava. Era a única coisa capaz de paralisar seu canto. A alegria de Pernambuco tinha que ser conquistada com bravura. Em rezas, pedia: “**...Maria Branquinha, que paga feitiço, que assa chouriço, que pode com isso, que sabe o amor: me vale, me lava, me trata, me salva, me vela, me leva, com resplandôr...**” (ROSA, 1965, p. 212).

Ao se revestir de uma certa ironia e uma gloriosa altivez, o violeiro, seguindo “o reflexo luminoso de sua cara chata” (ROSA, 1965, p. 137), demonstrava um tom levemente arrogante, que beirava o cômico. O narrador comenta que “o riso do Pernambuco era de panturro” (ROSA, 1965, p. 161). Ser panturro, explicou Rosa a Bizzarri, significa ser “malicioso-jocosos; ‘gozador’ ” (ROSA, 2003, p. 65). Os companheiros por hora lhe prestavam para a delícia de seus motes.

Pernambo era alto em si, não dava milho a pássaro-prêto. Só meio-cantava: ... **Quem tiver cabeça inchada, traz aqui, que eu vou curar; com leite de gameleira, resina de jatobá...** Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambuco de debochar em verso o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto (ROSA, 1965, p. 159).

“O Pernambuco nada ou pouco bebia. O Pernambuco se desconversava.” (ROSA, 1965, p. 188). Discorria: “ – Ah, qual. Alegria se guarda, tristeza não se guarda. Meante mesmo, melhor, é se gastar em pé. Sebos...” (ROSA, 1965, p. 234). Em sua atitude de não se guardar em tristezas, Pernambuco tinha a capacidade de transformá-las em alegria. As alegrias guardadas eram as muitas canções que criava ou tirava de memória. Todos no Pinhém se lembravam “de um verso triste virado alegre na viola do Pernambuco” (ROSA, 1965, p. 243).

Não só brincar com os companheiros através de suas glosas, mas também para louvar as mulheres, o Pernambuco se servia. Na festa de Natal, “...porpassou as cordas, se debruçando na viola, tirou: ...‘**Senhora dona da festa, esta vai em seu louvor: na sola de seu sapato, corre água, nasce flor...**’ Honrara em hora, Dona Rute.” (ROSA, 1965, p. 204) Para ela, esposa de Seo Senclér,

...o Pernambo dedilhou um dlim, e fez, de juízo: **...Meu jardim é o coração, não preciso de ninguém: tiro verso e colho flor, para a dona do Pinhém...** (ROSA, 1965, p. 204). E o Pernambo punha um verso pra cada pessoa, começando nas mocinhas. **...Vi dizer que neve é branca, sei que branco o açúcar, é...** isso é para a Chica. **...Deus fez dona Mariinha, levou tempo p'ra fazer...** (ROSA, 1965, ps. 204 e 205).

Para homenagear Dona Rosalina: **“...Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo Dona Rosalina, mas nem posso comparar...”** (ROSA, 1965, p. 205).

Na festa, promovida por Seo Senclér e Dona Rute, para o bem de se dançar foram convidados músicos profissionais. Pernambo os acompanhou com sua viola, observado de perto pelo Placidino, que se encontrava agachado junto a eles. “Os tocadores tocavam muito sério, por encargo de sua arte. O Pernambo também.” (ROSA, 1965, p. 203). No fim, o Pernambo tirou de si um canto de Natal que emocionou a todos. “Este mesmo canto de Folia, solene ciente, o Pernambo tocou, dia de Ano e dia de Reis, honrando o Menino Jesus ali, no meio dos campos-gerais” (ROSA, 1965, p. 210).

Pernambo não só se recorda de canções como também as cria. Seu dom de compositor acompanha o de improvisador. Se Laudelim Pulgapé, o violonista virtuose do conto “O Recado do Morro”, mesmo sendo gloriado repentista, se destaca mais como um compositor e um cantor que interpreta modinhas, Pernambo, mesmo sabendo de cor “o Testamento do Papagaio, o Abecê dos Bem Casados, a Bôda do Sabiá com a Beija-Flôr” (ROSA, 1965, p. 174), tem na improvisação seu maior trunfo. São caminhos diversos que se tocam na feitura da canção. Modos diferentes de operar a mesma matéria: a música unida ao verso. E se o assunto é música, um personagem que lhe é bem próximo é o Placidino, também conhecido como Gombê. Este, um músico em um estado rudimentar que, desejoso de ter o aprendizado, se colava no violeiro. Quando o Pernambo se deitava na rede dedilhando seu violão, Placidino “acorado perto, tocava um berimbau, que tinha caprichoso fabricado” (ROSA, 1965, p. 159). O próprio Pernambo

confidenciou a Lélío sobre o divertido Placidino: “...malcastrado, feioso, nunca teve mãe nem pai, e está aí também sempre alegrim. E olha que ele nem sabe cantar verso. Isso é que é lucro sem cabedal, é o que Deus dá quando menos dar não quer...” (ROSA, 1965, p. 161). Dona Rosalina também discorreu sobre este estranho personagem: “Ainda é de outra felicidade. Êsse está ainda debaixo da asa de Deus – a gente logo está vendo...” (ROSA, 1965, p. 183). Rosa relatou a Bizzarri que Gombê, o outro apelido do Placidino, quer dizer “frouxo, mole, cômico, simplório” (ROSA, 2003, p. 138). O nome risível, que por si só tem uma carga burlesca, é associado ao quiabo, também chamado de “gombô ou quingombô”, e a uma brincadeira de crianças, o jogo de esconder conhecido por “maria-gombê”.

Percurso que sugere um caráter ascensional, a alegria que Pernambuco experimenta é uma transformação criadora. Um caminho que se dá em uma destinação. Na prosa de Guimarães Rosa, tal alegria se identifica com as imagens altissonantes dos morros. O escritor refere-se às “alegres”, ou “campinas”, localizadas nos montes, traduzindo-as para Edoardo Bizzarri como “os altos, claros, dos morros, plenamente expostos à luz do sol e batidos pelos ventos” (ROSA, 2003, p. 69). A simbologia dos cimos em sua correlação plural com o estado de alegria sugere um movimento que envolve a claridade e a proximidade com o céu. Alguns versos do Pernambuco, em trechos distintos da narrativa, dizem respeito às serras:

Lá em cima daquela serra, tem uma moça por chegar: chega feito sol e estrelas, chuva no canavial... (ROSA, 1965, p. 161). **Lá em cima daquela serra tem um rastro de mulher; metade da serra eu subo: mas, meu Deus, não pode ser...** (ROSA, 1965, p. 161). **...Eu moro naquele morro, na metade da subida. Você não gostar de mim: ai que vida aborrecida...** (ROSA, 1965, p. 211). **...Lá em cima daquela serra, um coqueiro eu vou plantar; você desplanta o coqueiro, a serra tá no lugar...** Até os cavalos escutassem. A outra copla: – **Jacaré subiu a serra, quer sobrado pra morar; descambou pela vertente, a serra tá no lugar...** E outra inteirou, sextando: **Êste meu cavalo branco sobe serra pra pastar, êste meu cavalo prêto, pasta em qualquer lugar; lá em cima daquela serra tem coqueiro de palmar...** O Pernambuco asmava (ROSA, 1965, p. 234).

Símbolo da fertilidade masculina, presente em diversas passagens do “Corpo de Baile”, o buriti fálico é também recorrente nos versos de Pernambuco. Raízes na terra e altura a tocar o céu, o totêmico buriti cumpre os desígnios fecundantes de Eros, potência cosmogônica que, segundo as palavras de Jaa Torrano, preside a “sedução, a envolvimento da beleza e do apelo sensual” (TORRANO, 2003, p. 33). Escreveu Ronaldo de Melo e Souza: “Compreende-se: a extremidade inferior da árvore é a matéria zoogônica do fervilhar de suas raízes (a insistência material da árvore) e a superior, a cabeça da árvore, é o espírito biogônico do irradiar das luzes e das florações (a existência espiritual da árvore)” (MELO E SOUZA, 1988, p. 339). O violeiro, em algumas de suas cantigas, recorre à imagem do buriti:

Te vejo só no domingo, padeço toda a semana: uma coisa é buriti, mas a outra é buritirana... (ROSA, 1965, p. 174). **...Buriti, rei da vereda, de crescer envelheceu: quer seu chão nas altas nuvens, e a água azul que tem no céu...** (ROSA, 1965, p. 174). **...Buriti beirando a água, eu beirando o não sei quê: quando choro, lavo mágoa, canto é secando sofrer...** (ROSA, 1965, p. 174). **O que cantava era de alto estado, como roubava de Deus: ...Buriti virou um homem, me pegou e me fez mal. Agora, casa comigo, Buriti, Buritizal!...** (ROSA, 1965, p.174). **O Pernambuco descantava: ...Debaixo do buriti, vi teu rastro no lugar. Enterrei sete pedrinhas: você tem de lá voltar...** (ROSA, 1965, p. 187).

Tanto a altura dos montes quanto a grandiosidade dos buritis sugerem a união simbólica do céu e da terra. As núpcias sagradas que, sob o signo de Eros, fundam uma genealogia iluminada. A ascensão espiritual na obra de Rosa corresponde a essa mítica união amorosa, prenhe de eternas revelações. A alegria e o amor, ao se projetarem no mesmo sentido, poeticamente ordenam o mundo através da música de suas realizações. O real é o que o poeta acolhe em seu dizer e a sua doação é anunciá-lo. Pernambuco, em “A Estória de Lélío e Lina”, é esse doador. Seu cantar, pleno de uma fé redentora, busca o sabor da sabedoria poética, num movimento harmônico, puramente ascensional. Guimarães Rosa, em uma correspondência enviada ao seu amigo, o escritor Paulo Dantas, escreveu: “Sertão é isto: intenção de alegria” (ROSA *apud* DANTAS, 1975, p. 63). Alegria clarividente, que só é alegria por acontecer no

ocultar da tristeza, em contínuos e intermináveis ciclos de idas e voltas, entre opostos complementares. Dinâmica da vida em seu curso ilimitado de diferenças e identidades. Margeando Heráclito, desafia Pernambuco: “...**A água do rio é outra, que passava e já passou... A vida da gente é a mesma: que doía e já voltou...**” (ROSA, 1965, p. 228).

CONCLUSÃO

Procurei, ao longo da dissertação, estabelecer relações interdisciplinares através do estudo da musicalidade da prosa poética de João Guimarães Rosa. Para tanto, destaquei especialmente o “No Urubuquaquá, no Pinhém”, um dos livros do “Corpo de Baile”. Com a interpretação de suas três novelas, através de um diálogo poético, pude trabalhar com a musicalidade de suas palavras e os com múltiplos sentidos que daí decorreram. Busquei, desta forma, ressaltar os personagens que nas histórias exercem com maestria o ofício da poesia e da música.

Acredito fielmente que o texto final conseguiu reunir pensamento originário, mitos, música, história, filosofia, poesia e prosa literária em uma perspectiva original, promovendo possibilidades concretas para que, com liberdade, pudesse trazer ao leitor questões essenciais que envolvessem: musicalidade e literatura; identidades e diferenças; som e silêncio; alegria e tristeza; linguagem e vida; inspiração e criação poética; oralidade e escrita; e outras.

O trabalho de elaboração da dissertação não pretendeu seguir uma determinada ordem que se pretendesse linear, isto é, um procedimento sistemático pré-concebido. Preferiu, a seu modo, estabelecer um método próprio pelo exercício constante de pensamento. Ao perseguir as inúmeras alternativas de um pensar poético, se estabeleceu de acordo com o frutificar da experiência inédita que se propôs. Para realizar-se, teve como foco alguns procedimentos básicos, tais como: pesquisa em diversos livros, leitura atenta das obras escolhidas e um trabalho de pensamento articulado. Por fim, diligenciou-se e fundamentou-se no cuidado de sua escrita,

posteriormente acrescida de uma revisão e uma adequação às normas técnicas vigentes, necessárias ao estrito percurso de sua legitimidade acadêmica.

Além dos diversos autores e de seus respectivos textos, alguns já citados na Introdução deste trabalho, é de se considerar, em vários pontos da dissertação, a importante contribuição de livros sobre a cultura helênica, concebidos por Walter Friedrich Otto, Karl Kerényi e Junito de Souza Brandão. A partir das pesquisas destes escritores, felizmente pude me iniciar saborosamente na rota fertilíssima do pensamento mítico. Seus textos abriram as portas para que o sagrado se instaurasse em todo o meu percurso, mediando a memória que abriga os relatos das ações humanas aqui apresentados e a multiplicidade inventiva do mundo que daí se ofereceu. Há que se considerar também que não só os deuses da Grécia, mas os princípios da harmonia dos opostos, concebidos tanto entre os antigos gregos quanto no pensamento oriental, tiveram especial relevância em todo o processo de elaboração da dissertação.

Creio que o que foi apresentado neste trabalho se constitui em um importante ponto de partida para outras prováveis investigações. Com tantas palavras que escrevi e tantas que ficaram por escrever, posso afirmar que a obra de Guimarães Rosa ainda é mais musical do que tudo que pôde ser relatado nestas linhas dissertativas. A conversa que ela propõe é inesgotável. Trata-se de uma sabedoria poética versada para o infinito. Tocá-la significa ver-se diante de caudalosos rios de possibilidades. Sobre sua íntima relação com os rios, Rosa confidenciou a Günter Lorenz:

Amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 72).

Necessário destacar que, assim como foi feito no trecho acima, em diversos momentos de minha argumentação, pude aproveitar as próprias declarações do escritor, sempre

oportunas e esclarecedoras. Seu diálogo com o crítico alemão Günter Lorenz, que resultou em documento de fundamental importância em sua fortuna crítica, e suas correspondências com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, publicadas em livro, foram valiosíssimas para a articulação de inúmeras questões levantadas.

Uma pretensa leitura do “Corpo de Baile”, levando em conta aspectos de sua musicalidade, pode dar a dividi-lo em movimentos e interpretá-lo a partir de seus ritmos e andamentos diversos. Na obra, é possível, por um esforço de analogias, reconhecer metaforicamente uma estrutura semelhante às peças musicais conhecidas e constituídas ao longo da história da música ocidental, como as sonatas, as fugas e até sinfonias. No caso específico do conto “Cara-de-Bronze”, a comparação de sua construção polimórfica com a nomenclatura tradicional da música poderia soar a princípio peculiar, visto que nesta estória se misturam diversos elementos de composição, inclusive teatrais e cinematográficos.

A harmonia, a melodia e o ritmo, ao se adequarem à utilização simplista de metáforas interpretativas, são elementos facilmente encontrados na prosa poética de Guimarães Rosa. Mas, o que é música? Sua etimologia nos leva até os antigos gregos e seus mitos. Música vem das musas, que são as deusas que se fazem em palavras cantadas pelas vozes dos poetas. Os poetas são os fundadores das palavras, os primeiros e grandes nomeadores. Os nomes, nascidos na dimensão da eternidade, se estabelecem em inúmeras formas lingüísticas. Habitam a memória ou se fixam em monolitos. Os nomes permanecem. Os nomes são os entes? Os nomes são apenas nomes? O que os nomes não são? O silêncio? Mas o silêncio é também um nome. Na escrita musical, o silêncio é um signo. Falar da obra de Guimarães Rosa é falar do silêncio e falar dos nomes. Falar do poder de nomear. Falar da gestação da palavra poética que provém e dialoga com o silêncio. O tudo e o nada. O ser e o não-ser. Os opostos complementares. Acompanhar os

riachinhos das veredas do conhecimento. Deixar as musas iluminarem as palavras. Escrever com a própria vida. Escrever a vida. Buscar a seiva do verbo. Penetrar nas raízes das coisas.

Uma poética da musicalidade é o produzir de uma ação essencial com a bênção das musas. A partir da consagração destas divindades, música e poesia lançam o homem na concreta possibilidade dele simplesmente ser, isto é, realizar-se na melodia e no ritmo de uma harmonia cósmica. A liberdade de traçar e retraçar o destino consiste na sua maior riqueza existencial. A riqueza que não se possui e é, mesmo assim, o maior bem. A riqueza que não se traduz e, no entanto, é o grande poema. Com as musas, em sua saudável leveza, o homem dança a vida. Através do seu apostolado, restitui a fé arcaica e pré-reflexiva de que a fonte de tudo é musical. Vive no bailar de experiências criativas e fabulosas. O corpo de um baile que acontece em sua totalidade realizadora e realizável entre a terra e o céu, os mortais e os imortais.

Cantar ou tocar um instrumento, ou mesmo dançar, a princípio pode não ser o mesmo que ler ou pensar. No entanto, todas estas são atividades que prescindem da inspiração e também possibilidades radicais de criação do mundo. A música efetivamente pulsa nos nossos corpos. Seu ressoar é a energia vital que cuida de todos os nossos anseios. A música das musas nos move. Criar é deleitar-se em uma corajosa entrega aos seus apelos. Existir é estar de acordo com o fluir dessa ressonância vital. Há muito, na antiga Grécia, no tempo em que os deuses eram celebrados em soantes rituais comunitários, havia uma palavra – *mélpomai* – que dizia ao mesmo tempo sobre o ato de cantar e dançar, unindo voz e gesto. A palavra, falada ou cantada, é movimento e é som. A palavra poética é música. O som adere e apóia toda e qualquer perspectiva de sentido. Onde há sentido, há o som. Onde haverá sentido a não ser na vida? Viver é inspirar-se.

BIBLIOGRAFIA

1. AGUIAR, Werner. **As Questões da Arte e do Mito**. Texto da Conferência de mesmo nome, proferida no II Colóquio “Poesia e Pensamento”. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2005.
2. ----- **Música e Hermenêutica no Horizonte do Mito**. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A Construção Poética do Real*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
3. ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. **Os Pensadores Originários**. Introdução: Emmanuel Carneiro Leão. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1993.
4. ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1987.
5. BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1990.
6. ----- **A Terra e os Devaneios da Vontade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2001.
7. ----- **A Psicanálise do Fogo**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1994.
8. BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: UNICAMP, 1991.
9. BIZZARRI, Edoardo. **Guimarães Rosa e Vico**. São Paulo: Suplemento Literário nº 799 do Jornal O Estado de São Paulo. 19/11/1972.
10. BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1987.
11. ----- **Mitologia Grega II**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988.

12. CAGE, John. **De Segunda a Um Ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
13. CAPOVILLA, Maurice. “**O Recado do Morro**”, de João Guimarães Rosa. Revista do Livro, nº 25, ps. 131-142, 1964.
14. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1972.
15. ----- **Literatura Oral no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.
16. ----- **Tradição, Ciência do Povo**. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 1971.
17. CASTRO, Manuel Antônio de. **A Poética da Poiesis como Questão**. Rio de Janeiro: Disponível no *site*: <http://www.travessia poetica.com>. 2005.
18. ----- **O Canto das Sereias: da Escuta à Travessia Poética**. Rio de Janeiro: Disponível no *site*: <http://www.travessia poetica.com>. 2003.
19. ----- **O Homem Provisório no Grande Ser-tão: um estudo de Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; e Brasília: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1976.
20. ----- **Poiesis, Sujeito e Metafísica**. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **A Construção Poética do Real**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
21. DANTAS, Paulo. **Sagarana Emotiva: Cartas de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
22. ELIAS, Rita. **A Ordem das Razões: Uma Leitura de “O Recado do Morro”**. Rio de Janeiro: Range Rede, nº 2, ps. 70-77, 1996.

23. FARIA, Maria Lucia Guimarães de. **Aporia e Alegria em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Disponível em <http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/revistagarrafa.htm>. 2003.
24. ----- **Cara-de-Bronze: A Visagem do Homem e a Miragem do Mundo**. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A Construção Poética do Real*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
25. FLAMEL, Nicolas. **O Livro das Figuras Hieroglíficas**. Rio de Janeiro. Editora Três, 1973.
26. FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcanti. **Por uma Fenomenologia do Silêncio**. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ – Livraria Sette Letras Ltda, 1996.
27. GADAMER, Hans-Georg. **A Atualidade do Belo: a Arte como Jogo, Símbolo e Festa**. Tradução de Celeste Aída Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
28. HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2003.
29. ----- **A Sentença de Anaximandro**. Tradução de Ernildo Stein. In: CAVALCANTE DE SOUZA, José (Seleção de textos e supervisão): *Os Pré-Socráticos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1985.
30. ----- **Ensaio e Conferências**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback, Gilvan Fogel e Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2002.
31. ----- **Heráclito**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
32. ----- **Introdução à Metafísica**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1999.

33. ----- **Língua de Tradição e Língua Técnica**. Tradução de Mario Botas. Lisboa, Portugal: Passagens, 1995.
34. ----- **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2002.
35. HOUAISS, Instituto Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda, 2001. CD-ROM.
36. JARDIM, Antônio. **Música e Vigência do Pensar**. Tese de Doutorado apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. 1997.
37. ----- **Quando a Paixão é Filosofia**. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A Construção Poética do Real*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
38. JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
39. KERÉNYI, Carl. **Dioniso**. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora Ltda, 2002.
40. ----- **Os Heróis Gregos**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1998.
41. LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a Pensar II**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1992.
42. ----- **A Experiência Grega da Verdade**. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, nº 150, ps. 71-80, 2002.
43. LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Seleção de Textos: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. Pró-Memória – Instituto Nacional do Livro, 1983.
44. MACHADO, Ana Maria. **O Recado do Nome**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

45. MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.
46. MELO E SOUZA, Ronaldo de. **A Criatividade da Memória**. In: VENCESLAU, Francisco (org.). *Historicidade da Memória*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001.
47. ----- **A Hermenêutica da Concriatividade**. Tese de Doutorado apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. 1988.
48. MICHELAZZO, José Carlos. **Do Um como Princípio ao Dois como Unidade: Heidegger e a Construção Ontológica do Real**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
49. NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na Época Trágica dos Gregos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: CAVALCANTE DE SOUZA, José (seleção de textos e supervisão): *Os Pré-Socráticos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
50. NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
51. OTTO, Walter Friedrich. **Os Deuses da Grécia**. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora Ltda, 2005.
52. PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
53. PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.
54. ----- **Diálogos – Vol. V. Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1975.
55. ----- **Íon**. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa, Portugal: Editorial Inquérito Ltda, 1988.

56. ----- **O Banquete**. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: Diálogos. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
57. PRADO JR., Bento. **A Ciência da Abelha**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.
58. ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**. 4^a Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
59. ----- **Noites do Sertão (Corpo de Baile)**. 4^a Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
60. ----- **No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)**. 3^a Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
61. ----- **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. 2^a Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
62. ----- **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.
63. RIEDEL, Dirce. **O Mundo Sonoro de Guimarães Rosa**. Tese para Concurso à Cátedra de Português e Literatura do Curso Normal, do Instituto de Educação do Estado da Guanabara. 1962.
64. SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música (Edição Concisa)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
65. SOUZA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
66. TORRANO, Jaa. **O Mundo como Função de Musas**. In: HESÍODO: Teogonia, A Origem dos Deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.
67. TRÊS INICIADOS. **O Caibalion**. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: Editora Pensamento, 2005.

68. WISNIK, José Miguel. **O Recado do Nome**. Belo Horizonte: Revista Scripta, v. 2, nº 3, ps. 160-170, 1998.
69. ----- **O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
70. XISTO, Pedro. **À Busca da Poesia**. In: Guimarães Rosa em Três Dimensões. Textos de Pedro Xisto, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1970.

André Vinícius Pessôa

Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa

Rio de Janeiro, de de 2006

Professor Doutor Manuel Antônio de Castro – Titular em Poética – UFRJ

Professor Doutor Antônio Jardim – UFRJ

Professor Doutor Júlio Cesar Valladão Diniz – PUC – Rio

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)