



Plural Pluriel

Revue des cultures de langue portugaise

Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa

Gabriela Reinaldo

Universidade Federal do Ceará

Há mais ou menos 20 anos, iniciei uma pesquisa sobre a música na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa^[1]. Meus objetivos (se é que se possam chamar, sem falseios, de “objetivos” os motivos pelos quais alguém é levado a entabular uma pesquisa), naquele momento, eram discutir a musicalidade da linguagem roseana – o mato que *aeiouava*, sílabas que *sibilam* – e investigar uma canção, a canção de Siruiz, que aparece no romance **Grande sertão: veredas**. Siruiz é uma voz sem rosto, desencarnada – uma vez que Riobaldo a ouve sem nunca chegar a vê-la em toda a trama – renunciando eventos e personagens que serão fundamentais na travessia do herói. Perguntado sobre a moça virgem, o violeiro responde com uma balada de jagunçagem, revelando a identidade de Diadorim e incitando Riobaldo a decifrar o significado dos versos: “o que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada” (Rosa, 1979: 126). Logo após o encontro com Siruiz, Riobaldo decide abandonar a fazenda de Selorico Mendes. Este gesto transgressor, motivado pelo canto, dá início à travessia.

Decompondo seu nome, temos Sir Ruiz, o Ruiz Senhor – ruseñor como é dito em língua espanhola rouxinol. Na obra roseana, os pássaros são a quintessência do som e o rouxinol, como demonstra o Apophthégmata lakónica de Plutarco cuja referência aparece em **Tutaméia**, celebra o mistério do espírito – pneuma, sopro, som – face à matéria, à pouca carne, ao quase nada. Diz o trecho: “Como no fato do espartano – nos Apophthégmata lakónica de Plutarco – que depenou um rouxinol e, achando-lhe pouca carne, xingou: - ‘Você é uma voz, e mais nada.’”(Rosa, 1967:7). Siruiz, ruseñor, é voz pura e profética, despregada de toda materialidade. Em *Hiato* (**Tutaméia**), Rosa confirma a vocação dos pássaros, comedorezinhos de frutas e sementes, para o canto e a semeadura poética “a maria-branca, melhor chamar-se maria-poesia, e canta todo o ano a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes”. Minhas suspeitas em relação a Siruiz foram confirmadas quando tive acesso à carta que Guimarães Rosa envia a Mário Calábria, Cônsul-Geral do Brasil em Munique, em outubro de 1963. Nessa correspondência, ele conta que mais ou menos no meio do livro há um enorme parágrafo que se estende por quatro páginas em que Riobaldo faz uma glosa da canção de Siruiz.

A canção de Siruiz é oracular, contém o germe do que irá se formar no romance. Mas, como nos prevenia Fernando Segolin, o oráculo não substitui a aventura. É preciso que o herói vivencie para que possa se dar conta do que diziam os versos enigmáticos. “Quem sabe, tudo o que já está escrito tem constante reforma – mas a gente não sabe em que rumo está – em bem ou mal, todo-o-tempo reformando?” (Rosa, 1979: 410), pergunta-se Riobaldo. Os significados, imprecisos, baldeados (como o próprio rio que se baldeia compondo o nosso protagonista) não estão dados.

O que está escrito, *moíra*, destino para os gregos, vai sendo reformado *bem ou mal, todo-o-tempo*, graças ao livre arbítrio e à interpretação do leitor.

Esse dom da cantiga de veicular presságios, cantiga profética, também aparece em *O Recado do Morro*, novela de **Corpo de Baile**. Nesta estória, o morro envia a Pedro Orósio uma sequência de avisos por um bando de recadeiros destrambelhados ou que vivem à margem da *megeira cartesiana*[2]. A mensagem, desprezada por Pedro, só é compreendida quando o violeiro Laudelim Pulgapé finalmente a transforma em canção.

Além dessa função, percebi que a música, na obra de Guimarães Rosa, também está ligada à memória e ao esquecimento. No **Grande sertão**, a cantiga de Siruiz e de Luzié tem o poder de “botar para se esquecer uma porção de coisas – as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia” (Rosa, 1979: 186), e, em *Cara-de-bronze*, a música, aliada à poesia, permite o contato com uma recordação restauradora. Cara de Bronze, que abandona sua terra natal por se crer assassino do próprio pai, é um fazendeiro rico que vive fechado em um quarto, doente, remoendo remorsos. Antes de morrer, ele encomenda a Grivo, um de seus vaqueiros, que lhe traga o *quem das coisas*, a poesia que há no mundo. Grivo deve “falar e sentir até amolecer as cascas da alma”.(Rosa, 1965: 105).

O violeiro Quantidades, que não tem sossego de idéia – “o homem é pago para não conhecer sossego nenhum de idéia: pra estar sempre cantando modas novas de tirar de juízo” (Rosa, 1965: 77) – musica o que lhe conta Grivo. Ele deve cantar *cantigas de se fechar os olhos*. E o que ele vem trazendo: *Aí Zé, Ops!* (num dos lances geniais em que Rosa embaralha as sílabas para esconder a *poesia – aí, zé, ops*[3]). Quantidades traz a canção, a poesia musicada de Grivo, traz *alvissaras de alforria* ao moribundo Cara de Bronze. Mas assim como Grivo, o Viajor, e outras personagens de **Corpo de Baile**[4], as canções também migram.

A música é redenção para Miguilim, que só consegue conviver com a dor provocada pela maldade do pai que deu a cachorrinha Pingo de Ouro, recém parida, com seu bando de filhotinhos, quando a transforma em Cuca Pingo de Ouro, personagem de uma canção. Em *Um moço muito branco*, a canção é luz e transporte de uma qualidade diversa de lembrança, “saudade inteirada, a salvo do entendimento” (Rosa, 1978: 88). E se o canto da cuca de Miguilim é um canto de despedida, também em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, de que falaremos em seguida, é entoado um canto fúnebre, que se refere a uma perda, uma separação.

No **Timeu**, Platão alerta para as doenças da alma e prescreve a harmonia como tarepêutica para o corpo e espírito, voz e ouvido sendo *dádivas dos deuses*, canais capazes de nos fazer entrar em contato com a harmonia cósmica “cujos movimentos são aparentados com as revoluções da alma dentro de nós” (Platão, Timeu 47d). As cantigas de Aristeu, personificação de Apolo, devolvem a alegria do menino e curam Miguilim de sua tristeza. “Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias.”. (Rosa, 1977: 43-4). Depois do encontro com o músico e dançador, Miguilim resolve virar um contador de estórias, estórias cuja inspiração ele não sabe de onde vem mas que o fazem lembrar de seo Aristeu: “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo era para ele o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu”. Contava estórias que recuperava o vivido. A fantasia amalucada dando sentido ao sem propósito do real: “Fazer estórias, tudo com um viver limpo, de consolo”. (Rosa, 1977: 73).

Revedo esses escritos, ouço vozes. Eles cantam e cantam entrelaçados. Cantam em par e cantam desordenados. Personagens que cantam de dor, por amor, para ninar, para tornar memorável e para *botar para esquecer*, para se despedir. Cantam por cantar, *cantigas de oléolá, uma cantiga de se fechar os olhos*, como as de Quantidades. Modinhas, lundus, coplas, reisados, ladainhas – o sertão roseano é feito de música. Há música em toda a sua obra e o universo também (e principalmente) canta. Canta o mato, o vento, a roda da carroça girando na estrada, cantam o sopo, o uru e o nhambu. Ferreiros que amorteceram seus ouvidos para o bater de suas ferramentas, não percebemos a música das esferas, o ritmo provocado pelas pulsações, pelos deslocamentos dos elementos que nos cercam, pelo roçar das pernas do grilo. O que Rosa

propõe é uma pausa, um silêncio, um descanso atento, para que possamos regenerar nossa capacidade de ouvir. Para que possamos, como Aristeu fez com Miguilim, tirar um sossego da tristeza e nos curar da apatia que nos cega e ensurdece. É desafiador o convite que a **PluralPluriel** me fez. Atordoada, acompanho o embalo.

Como um cantador que segue um mote para compor sua copla, permito-me aqui refletir exatamente sobre o atordoamento. Debruço-me sobre o aspecto glossolálico, desajuizado e vertiginoso dessas músicas. *Sorôco, sua mãe, sua filha*, conto de **Primeiras estórias**, é um exemplo desse canto entorpecedor, *chirimia que avocava* e que leva todos os comedidos cidadãos de uma pequena cidadezinha a uma espécie de transe redentor. Do caos, instala-se misticamente, pela voz, um cosmos renovado. Marius Schneider, em seu estudo sobre o papel da música na mitologia, afirma que existe um princípio sonoro que preside a gênese cósmica. A natureza dos primeiros seres é puramente acústica e o mundo nasce a partir dessa vibração. “No instante que um deus manifesta a vontade de dar nascença a si próprio ou a outro deus, de fazer surgir o céu e a terra, ou o homem, emite um som. Expira, suspira, fala, canta, grita, ulula, expectora, vomita, troveja ou toca um instrumento musical”. (Schneider, 1986: 132). O inominável caótico, matéria prima do vir-a-ser, é retratado em diferentes cosmogonias como um abismo primordial. Fundo de ressonância, o caos é uma boca e aparece em vários mitos na forma de uma garganta aberta, uma caverna cantante, de onde o mundo brota.

O abismo primordial, a goela escancarada, a caverna cantante, o *singing* ou *supernatural ground* dos Esquimós, a fenda na rocha dos Upanishads ou o Tao dos antigos chineses, de onde o mundo emana ‘como uma árvore’, são imagens do espaço vazio ou do não ser, de onde se eleva o sopro duramente perceptível do criador. O som, vindo do Vazio, é o produto de um pensamento que faz vibrar o nada e, se propagando, cria o espaço. É um monólogo em que o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do invisível. O abismo primordial é um fundo de ressonância e o som que dele emana deve ser considerado como a primeira força criadora personificada na maior parte das mitologias pelos deuses cantores” (Schneider, 1986: 133).

Nos relatos míticos há uma oralidade fértil. Na tradição judaica, o anjo engravida Maria pelo ouvido. A palavra fertiliza, é anúncio da chegada do salvador. Ao som, equivale um sentido e a palavra está em sintonia perfeita com as imagens evocadas. É preciso admitir que entre os elementos ditos puramente culturais, há os que não o são totalmente, afirma François-Bernard Mâche em **Musique, mythe, nature**. “A mitologia, sendo um sistema de narração, e a música estão nesse caso” (1991:27).

Som e mito partilham de correspondências epistemológicas. Corrado Bologna, professor de filologia, diz que na raiz de *mythos* está *mu-* que se refere ao latim mugir, ressoar e a musso, ou seja, murmurar entre os dentes, falar em voz baixa e também ao grego *múdzō*, que é gemer, bufar, resmungar. Som que também se liga ao que não é dito, ao silêncio. *Mythos* também contém *múō*, estar tapado, calmo, calado (*mutus*). À primeira raiz, opõe-se *dheu-/dheua* e *dheues-/dhus*, que exprime o vibrar, o respirar; *thumós* é a coragem, o ânimo; *thuella*, é a tempestade, a tormenta, e *thúō* indica o estrebuchar, agitar furiosamente. “A metáfora do corpo fecundado pela voz”, diz também Corrado Bologna (1987: 73), “preside à ideologia da ‘palavra demiúrgica’”.

Para C.M. Bowra, uma vez que as palavras florescem para se ajustar à música, elas revestem-se de qualidades que vão além dos seus aspectos ordinários. Dotadas de melodia e ritmo, são evocativas. Música e poesia estão mais próximas do que se supõe atualmente. Suas origens e histórias as legitimam como irmãs. *Aíodos* é um termo mais antigo do que *poietes*, que descreve o poeta como fazedor. Na Grécia Antiga, *mousiké* é um termo usado tanto para descrever a melodia quanto a poesia, a dança e o ensino primário. A relação entre música e poesia também pode ser apreciada num dos maiores poemas da Antigüidade. A **Ilíada**, de Homero, é uma unidade musical – o que lhe permite conservar informações numa cultura marcadamente oral, graças aos ritmos mnemônicos criados.

Dito isso, volto aos meus propósitos de refletir sobre Sorôco. Mas antes de chegar às **Primeiras**, onde *Sorôco...* se situa, passo às **Terceiras estórias**. “O que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas” está no palhaço sem graça, o *Palhaço da Boca Verde*. A estória (e não história, grafia justificada por Rosa em seu *Aletria e Hermenêutica*), curtíssima como as demais que compõem **Tutaméia**, com as outras também se emparelha no princípio que rege a graça. Tutaméia, como explica o próprio autor, é “baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; **mea ominia**.” (1967:166). Tutaméia, sendo coisa sem importância, beirando à piada rasa, passa sorrateiramente pela vigília da razão cartesiana. “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1967:3). Em **Tutaméia**, os contos variam de três a cinco páginas incompletas. E o que pode parecer passageiro é, na verdade, uma espécie de haikai do riso e do absurdo. **Tutaméia**, síntese, concentração, é explosivo. Para lê-lo, é preciso atenção, mas principalmente um comprometimento com a preservação do estado de graça. “Nem será sem razão que a palavra graça guarde os sentidos de *gracejo*, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*” (Rosa, 1967:3). Se **Terceiras estórias** quando não há as segundas, **Tutaméia** é provocação, é desabusada ousadia urdida para *escrachar os planos da lógica* e propor realidades superiores. O riso como catalizador de renovadas formas de sensibilidade e percepção. **Tutaméia**, ossos de borboleta, se sustenta sobre o vazio caótico de onde nasce a poesia e brota o dissonante. Ouçamos os vazios e os *nonsenses* suscitados por Rosa em **Tutaméia** “os dedos são anéis ausentes?”; “o ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas” ou ainda “saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente”. E antes de “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”, diz o narrador: “o silêncio proposital dá maior possibilidade de música” (Rosa, 1967:12). Confiemos em Chaplin e em Cervantes, incita Rosa, que pelo riso chegam a uma realidade superior, mais espiritual e lúcida.

Mas não é sob *Aletria e Hermenêutica* que se abriga o nosso palhaço, o da boca verde. Pule-se o *Hipotétrico* – sendo sobre o absurdo não se espante o leitor se encontrar no livro não um, mas quatro prefácios – e chegamos à *Nós, os temulentos*, o terceiro prefácio de **Tutaméia**. Neste, Chico, que andava de bar em bar, estava sozinho e detestava a sozinhação (cf. Rosa, 1967: 101), mete-se em muitos apuros: anda em carro sem motorista; com a coragem dos ébrios, desacata um padre que o adverte sobre os males do álcool; discute com postes; crê-se manco por andar, incauto que é, com um pé na calçada e outro na rua; tenta abrir a porta com um charuto e diz ter fumado a chave e quando, finalmente, chega em casa e imagina que a mulher (que não tem, ele não é casado) está com um rolo de massa na mão para batê-lo, percebe-se personagem estereotipada de inúmeras piadas sobre bêbados – “reminiscências de uma antiquíssima anedota” (Rosa, 1967: 104).

Assim como Chico, Xênio bebia. Mas bebia devagar, diz o narrador, sem se inebriar. E para resolver sua sozinhação – a solidão e sua capacidade de nos enredar em situações trágicas e ridículas, é tema recorrente em **Tutaméia** –, Xênio, dias contados por causa de doença cardíaca ou câncer, resolve ir atrás de uma prostituta chamada Mema Verguero, para que ela lhe diga o que foi feito de seu grande amor, Ona Pomona. Ona e Mema tinham sido amigas, quando o destino as separou, fazendo de uma artista de circo, enquanto que a outra vai trabalhar em prostíbulo. Mema, *mulher pública*, guarda o segredo da amiga e do ex-palhaço Ritripas, truão que trocava o vermelho exagerado dos lábios pelo verde moribundo. No entanto, ela tem os seus senões e não parece interessada em ajudá-lo. Mais do que isso, inexplicavelmente (o texto aventa duas possibilidades para a recusa: “talvez com receio ou por ira no peito”), fica furiosa com tal demanda: “Se quiser, venha – como os outros!... – pelo passatempo, não pela indagação em particular” (Rosa, 1967: 116). O palhaço sem graça, que divertia *por excesso de lógica*, insiste até ser, finalmente, recebido. Ao final do conto, são corpos encontrados nus – “jazendo imorais os corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto” (Rosa, 1967:118). Ele, morto de doença natural, ela por vontade própria. Mas... como pergunta o narrador: “A morte é uma louca?” (Rosa, 1967: 118). Ou, como previne o escritor no primeiro Prefácio de **Tutaméia**: “a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso”. (Rosa, 1967: 4). Vamos, então, ao x da questão.

Xênio vem de raiz grega que designa o estrangeiro e o estranho (mesma raiz de onde deriva xenofobia ou xenofilia). Em português, é o presente que se entrega ao estrangeiro. Ex-palhaço, o nosso herói, estranho, estrangeiro, dádiva, oferenda, é descrito como “nem alegre nem triste,

apenas o oposto” (Rosa, 1967: 115). Sério, moribundo, metódico e infatigável no desejo de saber do paradeiro da que soubera casada e *remota no mundo, no México, na Itália*, Xenio queria entender “o avesso do passado entre ambos” (Rosa, 1967: 116). Para tanto, usa a música como método: “Estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada”. Caminho, afinal, pouco confiável, uma vez que “o que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas” (Rosa, 1967: 116). Em **O mundo como vontade e representação**, Schopenhauer, para quem a música tinha efeito terapêutico sobre a alma, que estava aprisionada pelas vontades, afirma que “sua (da música) existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo”, diz Schopenhauer. (1997:104). A música, linguagem em seu mais alto grau de generalidade e abstração, jamais manifesta o singular, o particular, o fenômeno, mas a vontade mesma, o em-si dos fenômenos, sua quintessência.

E Xenio Ruysconcelos, ou apenas X Ruysconcelos, o x da questão, a parte faltante que pede para ser decifrada pelas equações matemáticas, chega a Zenão: “Inútil... a lucidez – está-se sempre no caso da tartatuga e Aquiles” (Rosa, 1967: 116).

Ah, a lucidez, como ela nos engana e é risível! No paradoxo proposto pelo discípulo de Permênides de Eleia, o ágil Aquiles disputa uma corrida com o cágado, que por ter largado na frente da linha do herói, permanece com a vantagem ad infinitum. Virtualmente ele nunca a alcançaria, uma vez que quando Aquiles chegasse ao ponto A, a tartaruga já estaria em B e quando ele chegasse em B ela teria atingido o C e assim sucessivamente. O paradoxo de Zenão se sustenta na ideia de um referencial. A tartatuga seria um referencial para a velocidade de Aquiles. Este passa a ser regido pelo espaço da tartaruga. A física clássica, mecânica, facilmente apontaria as incoerências do paradoxo de Zenão, mas não é a ela que o nosso X recorre.

Hoje, qualquer criança em idade escolar riria das incoerências propostas pelo filósofo pré-socrático. E não é exatamente do riso que estamos falando? Não é nosso herói um ex-palhaço, o palhaço da boca verde que diverte por excesso de lógica? Voltemos à lucidez ou como diz o narrador, à inútil lucidez. Para a Física Clássica, a variante tempo invalida a premissa de Zenão – Zenão leva em conta o espaço, mas se esquece de que *o tempo* é uma dimensão que não pode ser desprezada no movimento. O x da questão recorre ao Z de Zenão e nos derruba para além das bordas do alfabeto – o indizível! – convocando o leitor a pensar em uma música que diz o impossível e em uma temporalidade que rompe com a estrutura linear do sintagma. Nesse conto, o tempo distorce, muda as coisas de lugar, confunde. Tempo que só é percebido quando música, compassado, ou, como afirma Ricoeur (1983), como narração. Se nos perguntam o que é o tempo, não sabemos dizer, diz apoiado em Agostinho[5]. É quando se converte em narrativa que o tempo ganha dimensão humana, afirma Ricoeur. Sabemos do tempo porque narramos e também graças aos ritmos vivenciamos temporalidades.

No caso do *Palhaço da boca verde*, o tempo, que tudo embaralha, confunde Xênio Ruysconcelos. A música como imagem rendada. Da amada, ele possuía apenas um retrato. Este era o único suporte material do que só existia como lembrança vaga, do que no mais das contas era fruto de uma memória empapada de álcool e esgarçada pela distância dos anos passados. Num acesso de raiva por não ter sido atendido por Mema, Xênio rasga a fotografia em que essa perfilava Ona. Quando retorna à lucidez percebe, desolado, que foi de Ona a parte destruída. Atônito com o erro das imagens picotadas, picota também as sílabas e as embaralha. Tartamudo, da boca lhe saem os sons “...nona...nopoma...nema...”. As palavras funcionam como um abracadabra. Mema engole suas vontades e “apagada a acentuação do rosto”, aceita recebê-lo “para o que quisier”. O conto termina com os dois encontrados “na cama jazendo imorais os corpos”. (Rosa, 1967: 118). ONA POMONA e MEMA mais se misturam, em imagens fotográficas e em sons – “...nona...nopoma...nema...” Permanece a vocação bilabial de sílabas (PO – MO – NA – MA – ME – NO – NE) que obrigam a boca a unir os lábios e recordar o gesto ontogenético dos vínculos que se orientam a amamentação e o beijo, movimentos da fase oral que antecedem e preparam a disposição à fala e ao canto. Também em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, o uso de sílabas sem sentido cria uma música glossolálica que atordoia toda a cidade e inaugura o inaudito.

Reproduzo aqui os estudos que fiz sobre esse conto:

Debrucemo-nos sobre os aspectos glossolálicos da música na obra de Rosa, sobre o abismo, o devão, o que não tem miolo, o vertiginoso vazio: o oco. Oco que, de tão desmesurado e vasto, se opõe à plenitude. Inversão – côncavo e convexo – é negativo do cheio e lhe dá sentido. Imagem d'**O Grito**, de Munch, personagem de olhos e boca vazados. Oco, caverna, nada absoluto, oco primordial. Caixa de ressonância. Oco único. Um só oco. Escutemos o canto das loucas no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, de **Primeiras estórias**.

Sorôco... é sobre uma despedida. E sobre uma canção. Sobre um canto fúnebre, de adeus. Mas, também – e por isso mesmo – de vida, um canto libertador. Ele narra a partida da mãe e da filha de Sorôco para o sanatório. Um lugar distante do qual nunca mais regressariam. Uma espécie de morte: “isso não tinha cura, elas não iam voltar.”. Na ocasião, a cidade, solidária ao pobre homem “que agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava” (Rosa, 1978: 14), ajunta-se à beira da estação onde passará o trem que as levará embora. Vagão qual barca de Caronte:

O carro lembrava um canoão no seco, vazio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiaava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém (Rosa, 1978:13).

Indiferente aos acontecimentos, a filha de Sorôco começa a cantar: “...o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis.”. A velha, “com encanto de pressentimento muito antigo - um amor extremoso”, acompanha a cantoria da neta – “princiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.”. (Rosa, 1978:15).

“O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.”. (Rosa, 1978: 13). As duas partem. Mas Sorôco pôs-se a cantar “alteado, forte, mas sozinho para si”, a cantiga que as duas haviam cantado, “a de desatino”. E a cidade, “sem combinação”, toda, de uma só vez, principia também a acompanhar aquele canto sem razão. “E com as vozes tão altas!”. (Rosa, 1978: 16).

A fruição estética proporcionada pela voz no canto em que predomina o deleite que produz um prazer quase hipnótico é mediada por uma fina película, que é a *qualidade de sentimento*. Qualidade de sentimento, que é “um poder-ser não necessariamente realizado” (CP. 304), é a resposta mais pura e imediata que podemos ter das experiências. Quando há primeiridade^[6] na mente, objeto e signo ficam misturados, a consciência fica nebulosa. É o signo mais degenerado. Na primeiridade, o que chega à consciência não é sequer o *phaneron*, mas a qualidade, como qualidade de sentimento. É um tipo de consciência imediata que só acontece quando há uma suspensão do estado normal, vigilante, de consciência.

Para falar desta fina dimensão (primeira) da oralidade, Rosa coloca-a na boca da loucura. São personagens sem bloqueios de consciência, à margem dos padrões de pensamento e de conduta, que principiam o canto. A consciência está despolicada. O acaso – *primeiridade* - determina os acontecimentos. Ninguém poderia prever o que iria se passar ali. Como não se podem prever os padrões comportamentais dos loucos.

São seres imaculados da dita normalidade, marginais de um mundo funcional, que conseguem pôr os olhos *no alto* “que nem os santos e espantados” (Rosa, 1979: 14), que desafiam a mediocridade daquela comunidade. A moça põe os olhos *no alto* e não direciona os olhos *para o alto* – o que seria uma atitude de contemplação comum. O alto é o lugar do sagrado, da elevação

espiritual: a topografia de quem vê o todo. O olhar da filha de Sorôco está além do que pode enxergar a cidade. É um olhar que não individualiza, separa ou distingue. É totalizante.

É o olhar contemplativo, instantâneo, desinteressado: o mundo é fruto da seleção das qualidades – luz, cor, forma, textura, sabor, som... É o olhar de quem simplesmente vê. Assemelha-se ao do poeta que ousa provocar a palavra, eliminar sua condição de mediação entre ele e a coisa: ser a coisa. É um olhar sempre presente[7].

Qualidade que se confirma na descrição das loucas. Suas identidades são formadas, privilegiadamente, pelo aspecto sensorial.

A moça (...) vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, carapuça em cima dos espalhados cabelos e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas-virundangas: matéria de maluco. A velha estava só de preto, ela batia com a cabeça nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.". (Rosa, 1978: 14).

De diferentes texturas – *panos e papéis* –, cores – *diversas cores* – e formas – *carapuça em cima dos espalhados cabelos e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas-virundangas* – a filha é eminentemente visual. Enquanto que a velha é ausência de cores e formas – *só de preto*. Sua descrição apela para o tátil – *ela batia a cabeça nos docementes*. Tato que pressupõe, obriga, a presença. *Sem que tanto diferentes, elas se assemelhavam*. A velha complementa a neta como o oco, o seu convexo. Igualavam-se na loucura, na desordenação, no desequilíbrio do excesso e da falta, da juventude e velhice, do visual e do tátil. Sem nome, são a ascendência e descendência de Sorôco, inserem-no tempo.

A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum. (...) ...ela (a velha) pegou a cantar, também, tomando como o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. (...) Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.". (Rosa, 1978: 15).

O conto narra uma situação de canto. Rosa não dá a letra da música, tampouco sua classificação numa escala musical: *cantiga que não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras*. Não pode haver inscrição no verbo, sob pena de abafar, calar o canto. O autor quer preservá-lo enquanto *qualidade de sentimento*, algo que se auto-representa, que é um ícone em relação ao seu objeto, algo que está presente, sem ser representado.

Santo Agostinho, no décimo dos livros que compõem suas **Confissões**, no capítulo intitulado “As tentações do ouvido”, condói-se por ser escravizado pelo sedutor apelo da música sobre seus sentidos, sobre sua consciência e inteligência. “Os prazeres do ouvido me prendem e escravizam com mais tenacidade”, encabeça o primeiro parágrafo. O canto litúrgico, que deveria ser veículo de uma mensagem sagrada, é motivo de pecado. A letra, *litera*, mensagem divina à inteligência é subjugada pela melodia, que engana os sentidos. Letra e melodia são como espírito/inteligência e corpo em disputa. Agostinho teme que os sentidos, que devem servir à razão (e não o contrário), escravizem-na. Vale a transcrição de tão profundo sofrimento.

Sinto que todos os nossos afetos interiores encontram na voz e no canto um modo próprio de expressão, como uma misteriosa e excitante correspondência. No entanto, me seduzem os prazeres da carne, aos quais não se deve permitir que enfraqueçam o espírito; os sentidos não acompanham a razão, aceitando sua posição subalterna: tendo sido aceitos apenas para servir para ela, procuram precedê-la e guiá-la. (...) Quando às vezes sucede que a música me sensibilize mais do que a letra, confesso que pequei e mereço castigo; nessas ocasiões preferiria não ouvir o canto.. (Agostinho, Livro X, 33).

Sem inscrição na *lítera*, sem o *se-dizer* das palavras, o canto de *Sorôco*... aspira ao que Peirce chamou de um *quali-signo*. Em sua primeira tricotomia (ou seja, do ponto de vista do *representamen*, na categoria da primeiridade), o *quali-signo* é “uma qualidade que é signo”. É algo que exhibe monadicamente suas qualidades, sem definição, descrição exata, racionalização: “que ninguém não entendia”. Escuta-se só *um acorçôo, uma chirimia*. Do latim *cor* (coração), acorçoar é insuflar, animar, encorajar, estimular. O acorçôo aparece em *As margens da alegria*: “O menino fremia num acorçôo, alegre de se rir para si.” (Rosa, 1978: 3). O canto de *Sorôco*... é um entusiasmo, ele hipnotiza. Palavra não dicionarizada em língua portuguesa, chirimia, segundo Nilce Silveira Sant’Anna é “canto monótono, parecendo choro.” (Martins, 2001: verbete chirimia).

A cantiga glossolálica (*que não vigorava certa nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum*) das loucas é menos voltada para a lógica verbal da linguagem e mais dirigida por uma espécie de disposição casual, instintiva. O *nenhum* não se inscreve, não há como conhecê-lo: “o ser de uma qualidade monádica é mera potencialidade, sem existência” (CP. 328).

Quando o homem fala, tenta dar um sentido, um significado, ao que estava em estado instintivo no som. O verbo quer classificar, selecionar, ordenar os sons gerados pela tensão visceral do corpo. Mas aquele signo, aquela canção, quer permanecer *proto*, latente. Mais do que mediar, o que é proferido pelas personagens é exibido, exposto.

Em *Sorôco*... o canto, não reproduzido (porque não reproduzível) pelo escritor, é pura potencialidade: – “era um constado de enormes diversidades da vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum. É o terreno do “poder ser”, do “vir a ser” – podiam doer –, sem qualquer lei – sem jurisprudência”.

Ninguém, nenhum, são palavras bastante utilizadas por Rosa para designar a situação deste canto. Thomas Knight, ao interpretar epistemologicamente as categorias peirceanas, afirmou que a primeiridade – sentimento de qualidade ou ideia de sentimento – é um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado, senão em termos negativos. Sendo a consciência instantânea espontânea, a qualidade de sentimento é “incomparável, não-relacional, indiferenciada, impermutável, inalisável, inexplicável, não intelectual e irracional”. (*Apud* Pignatari, 1979: 24). Em *Sorôco*..., há uma falta, um hiato essencial. Sorôco sente a ausência da mãe e da filha quando elas ainda se encontram presentes. Ausência como alienação.

Guimarães Rosa dilata a primeiridade para além do que permitem as normas sociais. O canto, em *Sorôco*..., é gerundial. Ele espraia-se. Mesmo quando a palavra é encarcerada a fim de garantir a retidão do dito, quando as loucas são privadas do convívio em sociedade, quando se tenta agarrar as rédeas do signo – para tentar estabelecer os limites precisos da semiose (para afastar a loucura) –, seu conteúdo poético continua ecoando.

Quando as duas partem, Sorôco, solitário, “afora essas não se conhecia o parente dele O canto *desindividualiza* Sorôco. Assim como iguala sua mãe e sua filha – *sem que tanto diferentes elas se assemelhavam*. A alteridade (*other*) é segundo. O texto diz que ele *não esperou tudo se sumir. Nem olhou*. Mesmo ainda ouvindo o canto, o narrador o descreve: *surdo – o que nele mais espantava*. Paralisado, Sorôco, só *oco*, não se relaciona com o mundo (ouvir, falar, ver).

Sorôco não se reconhece, não separa o eu do *não-eu*. Ao contrário, ele *pára de ser, perde o de si...* Na primeiridade, os limites do eu e do não-eu estão borrados. Sorôco experimenta uma dimensão extática do canto. Êxtase provocado por uma espécie de mantra que lhe aprisiona, escraviza (para usar um termo que lembra Agostinho), os sentidos.

Ninguém, nenhum, são palavras bastante utilizadas por Rosa para designar a situação deste canto. Thomas Knight, ao interpretar epistemologicamente as categorias peirceanas, afirmou que a primeiridade – sentimento de qualidade ou ideia de sentimento – é um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado, senão em termos negativos. Sendo a consciência instantânea espontânea, a qualidade de sentimento é “incomparável, não-relacional, indiferenciada, impermutável, inalisável, inexplicável, não intelectual e irracional”. (*Apud* Pignatari, 1979: 24). Em *Sorôco...*, há uma falta, um hiato essencial. Sorôco sente a ausência da mãe e da filha quando elas ainda se encontram presentes. Ausência como alienação.

Guimarães Rosa dilata a primeiridade para além do que permitem as normas sociais. O canto, em *Sorôco...*, é gerundial. Ele espraia-se. Mesmo quando a palavra é encarcerada a fim de garantir a retidão do dito, quando as loucas são privadas do convívio em sociedade, quando se tenta agarrar as rédeas do signo – para tentar estabelecer os limites precisos da semiose (para afastar a loucura) –, seu conteúdo poético continua ecoando. Quando as duas partem, Sorôco, solitário, “afora essas não se conhecia o parente dele nenhum” (Rosa, 1978:14), separa-se da ascendência – a mãe – e da descendência – a filha. “O mundo está dessa forma” (Rosa, 1978: 16), dizem a Sorôco. O mundo inteiro era aquele canto, aquela dor. Sorôco sai do tempo, sem mãe e sem filha, sem passado e sem futuro. Presente absoluto que é a própria eternidade. Sorôco é um só oco, como sugere a etimologia de seu nome. A libertação temporal é também espacial: *ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras...*

A primeira reação de Sorôco é entrar num estado quase cataléptico.

Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo – o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer assim o oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo.

(...)

Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, virou-se pra ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora da conta.

Mas parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. (Rosa, 1978: 16).

Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim, num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga mesma da outra, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.”. (Rosa, 1978: 16).

Quando Sorôco começa a cantar, o que poderia parecer uma reação (secondidade peirceana), mais tangencia uma espécie de alargamento da primeiridade. Ele não começa, rompe, separa, mas continua: Sorôco *cantava continuado*. Como se o instante de secondidade fosse

estrangulado. Novamente o acaso e a falta de controle estão ligados ao canto: “e foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo?” Ele continua o canto, “num excesso de espírito, fora de sentido”.

Em seu livro **O espelho – contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**, Heloisa Vilhena de Araujo recorre a Jean Starobinski para entender os sentidos da palavra excesso. Segundo Starobinski, o termo é a marca da sacralidade, da superioridade. É o excesso que distingue o julgamento ordinário do espírito da verdadeira beleza poética. Sorôco é acompanhado pela comunidade como num culto báquico em que a loucura toma conta dos participantes que celebram esse excesso. A narração diz que o protagonista, quando começa a cantar, “num rompido”, está “num excesso de espírito”. Ele não apenas perde os sentidos. O narrador diz que Soroco se abandona, se aliena não apenas do mundo, mas de si mesmo, do seu ser: “parecia que ia perder o de si, parar de ser”.

Starobinski afirma que a palavra excesso comporta o sentido do latim bíblico de *excessus vitae*, que é a saída da vida, que é a morte. Mas também o sentido do *extasis* grego: “num breve momento de encantamento, de visão, a alma pode livrar-se de seus laços: o *excessus mentis* é, então, o equivalente do *extasis* grego.”. Nos Atos 10, 10 e 11,5: “Enquanto eu rezava, caí em êxtase e tive uma visão” (*Vidi in excessus mentis*). Neste caso, o excesso é delírio, transporte, “e pode ser compreendido, de acordo com a tradição platonisante, como um privilégio da alma possuída pelo entusiasmo, libertada dos laços corporais pelo furor.”. (Starobinski *Apud* Araujo, 1998: 66).

Em **Recado do Morro**, a canção de Laudelim provoca em Pedro Orósio o mesmo sentimento de entusiasmo (*en théos*), de libertação, de *espiritização*. “Mas o tôo mesmo da trova se recebia na gente, teso em cheio, precisão de um se engrandecer, por meio de qualquer movimento – espiritação de romper, andar, caminhar.”. (Rosa, 1965: 65). Também a cantiga “bonita e sem tino” (Rosa, 1979: 95), de Siruiz, toca o espírito de Riobaldo. “Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos daquela qualidade.”. (Rosa, 1979: 95).(grifos meus).

Em São João, é a descida do Espírito Santo, no dia do Pentecostes, que faz com que cada um dos participantes compreenda os apóstolos em sua própria língua. Falar em línguas, de maneira compreensível, é um carisma, um dom do espírito santo. No judaísmo, o Pentecostes é a festa da renovação da aliança. A glossolalia está sempre acompanhada de fenômenos extáticos, que são signo da presença d’O Espírito.

De acordo com a tradição que tem origem em Montaigne, a boa poesia é *excessiva*, pois tem por efeito “suscitar, como um eco, um mesmo excesso naqueles que a escutam como convém.”. (Starobinski *Apud* Araujo, 1998: 66). No conto de Rosa, a poesia sem palavras da louca ecoa em Sorôco. Que por sua vez arrasta toda a cidade.

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos de uma vez, de dó de Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com vozes tão altas! Todos caminhado, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase corriam, ninguém deixasse de cantar.. (Rosa, 1978: 16).

Nas reticências – “A gente...” –, a narração, que nasce da memória e da articulação (secondidade e terceiridade), parece ceder espaço para a sensação. Sensação como sentimento imediato, que em nada se assemelha ao que pode ser reproduzido pela memória, visto que esta é passível de desmembramento e recomposição (o que é completamente estranho ao imediato[8]).

A chirimia, cantiga “que ninguém não entendia”, avocava. Cantando, a moça “representava de outras grandezas impossíveis”. Esse canto, que vem do coração, acorção de canto, é um tipo de linguagem que se destina a transmitir uma mensagem arquetípica – de *outras* – que o verbo não alcança. Linguagem desarrazoada, caótica, linguagem da loucura e do silêncio, mas que trata das *enormes diversidades da vida*. Linguagem que em sua incompreensibilidade consegue comover toda a cidade, arrastá-la: as personagens experimentam um êxtase redentor.

No começo do conto, a espera da hora da partida é um exercício de sisudez. No começo, as pessoas resguardavam-se nos comentários e comedidas palavras de consolo – “cada um porfiando no falar com sensatez”(Rosa, 1978: 13) –, evitando olhá-las por causa daqueles “transmodos e despropósitos, de fazer risos.”. (Rosa, 1978: 14). Ao ouvirem Sorôco cantando seu canto fúnebre, de dor, inaugura-se um novo amor: “de repente, todos gostaram demais de Sorôco.”. (Rosa, 1978: 16). Aquele canto, em seu despropósito, consegue despertar a cidade para uma outra qualidade de sentimento. Há uma desautomatização da conduta e dos afetos. Uma generosidade autêntica, uma entrega, um despreendimento – “a gente, com ele, ia até aonde ia aquela cantiga” (Rosa, 1978: 16).

No **Elogio da loucura**, de Erasmo de Rotterdam, a loucura diz em autodefesa que a religião cristã não tem alguma relação com a sabedoria, mas com a loucura. Só a loucura teria sustentado o projeto de Cristo de salvar a humanidade. “Tendo estabelecido, em seus decretos, que salvaria os homens com a loucura da cruz...”, diz a narradora, Cristo “utilizou nessa tarefa homens grosseiros e idiotas, recomendando-lhes calorosamente que evitassem a sabedoria e seguissem a loucura, e indicando-lhes o exemplo dos meninos, das galinhas e dos pássaros, seres sem nenhum artifício e sem inquietações, que só se orientam pelas leis da natureza e pelo mecanismo do instinto.”. (Rotterdam, 2001: 109).

O canto de **Sorôco...** faz nascer naquela comunidade um amor, um bem querer, que não era mais o do comum consolo, o recomendado pela boa educação, o institucional das medidas palavras de pesar, normativo. Mas o de uma comoção verdadeira, o da compaixão autêntica. As pessoas sofreram com Sorôco, irmanaram-se na dor daquela partida. Compreenderam, instintivamente, *as enormes diversidades da vida, que podiam doar, sem jurisprudência*. Um amor transformador, transgressor, uma vivência - mais do que uma consciência - fraternal. O canto, enlouquecendo, transcende os acontecimentos. E o que era um momento de morte, de adeus, tornou-se uma passagem, uma renovação, um rejuvenescimento das almas.

Neste conto de **Primeiras estórias**, uma estória primeira, arquetípica, original, fala da transformação de um estado de coisas e sentimentos pelo poder do canto. Um canto não harmônico, mas caótico: um desajuizamento inaugural, primeiro. Se no início há uma desistência de que exista alguma possibilidade de cura “isso não tinha cura, elas não iam voltar.” (Rosa, 1978: 14), no final do conto, não são mais elas, mãe e filha de Sorôco, que precisam ser tratadas. Assim como Aristeu que saca de sua violinha o remédio para os males de Miguilim, há uma terapêutica ligada ao canto, nessa estória. Podemos voltar ao **Timeu** – voz e ouvido seriam presentes dos deuses para nos equilibrar harmonicamente com os movimentos do cosmos – mas também Schopenhauer, por motivos diferentes dos de Platão, computa à música o dom da cura.

Confiar é cantar junto. É quando se institui uma parceria amorosa em que um quer e precisa da voz do outro. É a vinculação mais sincera. Não há coro se alguém se cansa da voz dos parceiros, se deseja ultrapassá-la. Com meus amigos, canto. Aos meus amigos, canto. Cantigas de olé-olé, como a que canta o Quantidades, embalam os meus filhos. Em **São Marcos (Sagarana)** o narrador afirma que as palavras têm “canto e plumagem.”.(Rosa, 1976: 238). Palavra pássaro, que deita sementes e voa.

É difícil fazer um arrazoado dessas pesquisas. Talvez eu não tenha explicado com o devido rigor, aqui, como sinceramente tentei no doutorado, personagens e passagens da obra roseana envolvidos em episódios em que a música estava, de algum modo, presente, seja citada como metáfora para uma linguagem universal, seja entoada, como fundo sonoro ou apenas vagamente

lembrada. É que, hoje, os ouço mais soltos, voam mais livres. Hoje, acho difícil apreender, justificar, classificar o que essas personagens dizem ou cantam. Já não penso mais em funções ou em sintaxes adequadas à composição, ou em chaves de leitura. Esses cantos se deslocam, notas que se ganham vida à minha revelia. Ouço-os quando leio Rosa, frouxamente, como se não eu mesma o fizesse mas como se alguém o lesse para mim. Cantigas de se fechar os olhos, plumas do verbo.

Este artigo versa sobre os resultados de uma pesquisa desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação (no mestrado e doutorado) da Professora Olga de Sá nas áreas de Semiótica e de Literatura acerca das situações envolvendo música na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa.

Referências:

- AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 1984.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOLOGNA, Corrado. Voz. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda, 1987. (Oral/escrito - argumentação; 11).
- BOWRA, C.M. *Chant et poésie des peuples primitifs*. Paris : Payot, 1966.
- MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature*. Paris: Meridien Klincksieck, 1991.
- MARTINS. Nilse Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Em CD-rom.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1977. Vol. XI (Coleção Amazônica).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. (Tome 1. L'intrigue et le récit historique).
- REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos... – mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção a obra-prima de cada autor, 37).

SCHNEIDER, Marius. Le rôle de la musique dans la mythologie et des rites des civilisations non européennes. In: *Histoire de la musique 1 - des origines à Jean-Sébastien Bach* (sous la direction de Roland-Manoel. Paris: Gallimard, 1986. (Encyclopedie de la Pleiade).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. (Parte III), *Crítica da Filosofia Kantiana e Parerga e Paralipomena* (capítulos V, VIII, XII, XIV). Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. (Pensadores).

[1] O resultado dessas pesquisas está no livro **Uma cantiga de se fechar os olhos... – mito e música em Guimarães Rosa**, que saiu pela Editora Annablume, em 2005.

[2] O termo é usado por Guimarães Rosa em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Segundo Rosa, **Corpo de Baile** privilegia os aspectos metafísicos e religiosos como antídotos contra a *megeira cartesiana*. Ouçamo-lo: “Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘antiintelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megeira cartesiana”. (Bizzarri, 1981: 57)

[3] Conta Rosa ao tradutor italiano que em determinada página de *Cara-de-Bronze*, ele deu uma pista sobre o tema da novela: “Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostrar a Você, não resisto: ‘Aí, Zé, opa!’, intraduzível, evidentemente: lido de trás para frente: apô éZ ia: *a Poesia...*”. (Bizzarri, 1981: 60).

[4] Grivo aparece em *Campo Geral*, assim como Miguilim retorna como o Dr. Miguel em *Buriti*. Interessante perceber que Viator é como o próprio autor se denomina, o pseudônimo que usa, para concorrer ao prêmio oferecido pela Editora José Olympio com a obra que daria origem a **Sagarana**.

[5] No livro XI de suas Confissões, Agostinho se pergunta: “Afinal o que é o tempo. Se ninguém me pergunta sei; se alguém me pergunta e quero explicar não sei mais”.

[6] Primeiridade é a primeira categoria da classificação fenomenológica de Charles Sanders Peirce.

[7] Diz Peirce em seu Collected Paper número 5.44: “O modo poético aproxima do estado no qual o presente surge como presente... O presente é apenas o que é, sem considerar o ausente, sem relação com o passado e o futuro... A qualidade de sentimento é o verdadeiro representante psíquico da primeira categoria do imediato tal qual é em sua imediaticidade, do presente em sua positiva e direta presentidade... A primeira categoria é, então, Qualidade de sentimento ou o que quer que seja tal como é, positivamente, e sem relação com nada mais”.

[8] Mesmo que a memória de algumas pessoas “tenha a natureza de uma alucinação, sobram ainda argumentos suficientes para mostrar que a consciência imediata ou sentimento não se

assemelha absolutamente a qualquer outra coisa”, diz Peirce. (CP. 379).