

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

RAMIRO MACHADO

**CANÇÕES NO GRANDE SERTÃO: UMA EXPLORAÇÃO CRIATIVA
DO TECIDO DISCURSIVO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

PORTO ALEGRE

2023

RAMIRO MACHADO

**CANÇÕES NO GRANDE SERTÃO: UMA EXPLORAÇÃO CRIATIVA
DO TECIDO DISCURSIVO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Monografia apresentada como requisito parcial para o grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas; Língua Francesa e Respectivas Literaturas, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rejane Pivetta
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

PORTO ALEGRE

2023

RAMIRO MACHADO

**CANÇÕES NO GRANDE SERTÃO: UMA EXPLORAÇÃO CRIATIVA DO TECIDO
DISCURSIVO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Monografia apresentada como requisito parcial para o grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas; Língua Francesa e Respectivas Literaturas, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rejane Pivetta

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rejane Pivetta (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (Coorientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Luiza Milano
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. João Guilherme Dayrell
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Sem apreender embora o inteiro sentido, de
fora aquele pudera perceber o profundo do
bafo, da força melodiã e do sobressalto que o
verso transmuz da pedra das palavras.*

João Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

À toda minha família, meus especiais agradecimentos pelo apoio para trilhar essa e tantas outras veredas. Aos meus pais, Lenir e Enor, que ao me ensinarem o afeto, me deram o que há de mais valioso e que é a essência que cultivo “alheia a toda fraude”, em todos os campos de minha existência. Ao meu irmão Cleibi, por me deixar ouvir as primeiras canções num *walkman*, e nunca me deixar esquecer que se “carece de ter coragem” diante das adversidades. Ao meu irmão Fabrício e sua companheira Kelly, pelo exemplo de fé e perseverança ao escolherem trilhar o caminho no qual se acredita. À minha sobrinha, Ana Carolina, pelas cores de sua alegria e de suas primeiras pinturas.

À Terapeuta minha Luísa, que é quem muito me consola. Agradeço pelo apoio na travessia que se faz nisso que se é e se tenta descobrir o que é.

Aos meus neste mundo, Felipe, Filipe e Ruan, grandes artistas e grandes psicólogos, pela partilha das canções, do riso e também do desconsolo.

Aos meus companheiros de xis, Marlon, Rafael, Pâmela e João, pela companheiragem de tantos anos e pelas experiências gastronômicas de altíssima sofisticação, que dão gosto na vida.

À Lari e ao Miguel, pela longa amizade em que o riso e as partidas de *videogame* desembaraçam as preocupações.

Ao meu professor de música Márcio Marques, por todo o aprendizado, sem o qual não seria possível a realização deste trabalho.

Aos “mensinhos” da Toró, Lucas, Ruan, Marcos, Pedro, Felipe e Amanda por todos esses anos que compartilhamos o que tanto gostamos, fazendo nossa música juntos.

Aos “charlinhos”, Alan, Adrian, Bruna, Carla, Luisa, Martina, Milena, Nicole, Rebeca e Vinícius, pela parceria diária nos estudos, nas conversas no RU, e nas viagens de volta pra casa. Aos colegas de francês, Cíntia, Flávio, Isabel, Jade, Juliana, Lorrana, Nicole, Pauline, Sâmia, pela parceria nos estudos e nas funções dos estágios.

Ao mestre e amigo Diego Grando, e à toda gente do Reservatório de Experiências Poéticas, por me mostrarem tanta poesia quanto a vida possa precisar.

Por fim, agradeço à Profa. Dra. Rejane Pivetta e à Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, pelo entusiasmo com que acolheram e orientaram este trabalho, à Profa. Dra. Luiza Milano e ao Prof. Dr. João Guilherme Dayrell por terem aceitado avaliá-lo, e a todas as demais professoras e professores que contribuíram ao longo de minha formação humana e acadêmica.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo realizar uma investigação criativa da narrativa de *Grande sertão: veredas*, buscando reconstituir elementos musicais e poéticos da linguagem de seu tecido discursivo, no interior de uma canção. O trabalho parte das impressões acerca da sonoridade da escritura de João Guimarães Rosa, e da perspectiva teórica acerca das relações entre música e literatura em sua obra. Considerando o pressuposto de que o ritmo, como parte da função poética do texto, constitui o mecanismo pelo qual se movimentam as diferentes camadas de sentido do que conta Riobaldo ao seu interlocutor, foi escrita uma canção no intuito de que a mesma fosse uma tradução musical que partilhasse desse mesmo mecanismo, ainda atrelado ao funcionamento típico das canções. Para tal, o processo criativo contou com procedimentos como a identificação de elementos constituintes da musicalidade da narrativa, a seleção de passagens conectadas por uma temática específica, e a adaptação e criação de versos e motivos melódicos conexos à oralidade do texto. Os resultados do processo criativo e da pesquisa bibliográfica mostram que a canção intitulada *O medo da gente* guarda em si relações com o Grande sertão nas dimensões do ritmo, da melodia, da harmonia e da palavra.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas; canção; ritmo; som; sentido.

RÉSUMÉ

La présente étude vise à mener une investigation créative sur le récit de Grande sertão: veredas, en cherchant à reconstituer des éléments musicaux et poétiques du langage de son tissu discursif, au sein d'une chanson. Le travail naît des impressions sur le son de l'écriture de João Guimarães Rosa et d'une perspective théorique sur les relations entre musique et littérature dans son œuvre. Partant de l'hypothèse que le rythme, en tant qu'élément de la fonction poétique du texte, constitue le mécanisme par lequel se déplacent les différentes couches de sens de ce que Riobaldo raconte à son interlocuteur, une chanson a été écrite avec l'intention d'être une traduction musicale partageant ce même mécanisme, toujours lié au fonctionnement typique des chansons. À cette fin, le processus créatif a compris des procédures telles que l'identification des éléments qui constituent la musicalité du récit, la sélection de passages reliés par un thème spécifique, ainsi que l'adaptation et la création de vers et de motifs mélodiques liés à l'oralité du texte. Les résultats du processus créatif et de la recherche bibliographique montrent que la chanson intitulée *O medo da gente* a des relations avec la Grande sertão dans les dimensions du rythme, de la mélodie, de l'harmonie et des paroles.

Mots-clés : Grande sertão: veredas; chanson; rythme; son; sens.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Divisão rítmica para os nomes dos pactários.....	15
Figura 2 - Divisões rítmicas para os nomes do demo.....	16
Figura 3 - Redemoinho de versos.....	17
Figura 4 - Funções tonais.....	26
Figura 5 - Formação de acordes.....	26
Figura 6 - Movimentos de resolução do trítono.....	27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 LINGUAGEM, RITMO E POESIA.....	14
3 O MEDO / O DEMO.....	20
4 O PACTO FÁUSTICO DA MÚSICA OCIDENTAL.....	24
5 VEREDAS DA CRIAÇÃO.....	28
5.1 - A tradução como método.....	28
5.2 - Processo criativo: um relato.....	30
6 O TEXTO NA CANÇÃO / A CANÇÃO NO TEXTO.....	46
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	53
APÊNDICE - PARTITURA.....	55

1 INTRODUÇÃO

Cruzamentos entre literatura e música são observados com bastante frequência na obra de João Guimarães Rosa. Textos como “O recado do morro” (*Corpo de Baile*), “Sorôco, sua mãe, sua filha” (*Primeiras estórias*), e o próprio *Grande sertão: veredas*, apresentam a música como um elemento que estende os sentidos, para além dos limites de sua própria linguagem.

Por vezes a música está contida dentro das narrativas, na forma de canções que operam de modo oracular no texto, como acontece em “O recado do morro” e em *Grande sertão: veredas*. Essas canções cifram e profetizam as trajetórias dos personagens, apresentando-se quase como um enigma a ser decifrado. Em “O recado do morro”, o personagem Pedro Orósio recebe uma série de sinais sobre um presságio em torno de seu destino, e só compreende a mensagem quando ela é transformada em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé (REINALDO, 2020). Em *Grande sertão: veredas*, a Canção de Siruiz guarda concentrada em si as vivências e a memória de Riobaldo. Ela contém as dimensões de sentido que condensam os seus dilemas, ao mesmo tempo que profetizam também a sua trajetória. Ele a escuta quando criança e passa a retomar fragmentos da canção ao longo de toda a narrativa. Para Roncari (2003), há uma série de momentos que mostram a relação do personagem com a canção: durante as batalhas contra o bando de Zé Bebelo, em que ele lembra da canção entre horas de “remanso” e “nervosias”, quando pedia ao jagunço Luzié que a cantasse, e quando sentia vontade de brincar com os versos de Siruiz, que pronunciavam sua história e que o ajudariam a “esquecer” da parte ruim da vida e das necessidades, “*as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia*” (ROSA, 2019).

Ele também a considera “estúrdia” e não consegue decifrá-la num primeiro momento. Trata-se de uma toada, que mistura a expressão lírica com a épica oral do sertão. A seu modo, ela subverte o caráter estilístico e formal de canções campesinas mais típicas: pela ausência de simplicidade e objetividade encontradas nas poesias sertanejas, e apresentando versos com certa fragmentação temática e construções de imagens enigmáticas, típicas de poesia simbolista. No centro da canção se encontra o mistério da travessia individual e da épica do sertão. A tentativa de resolução desse enigma se dará ao longo do romance (CRUZ, 2020; REINALDO, 2020).

Além da Canção de Siruiz, que apresenta contida em si a narrativa de Riobaldo, o próprio discurso desse personagem se mostra musicalmente constituído. Para muitos pesquisadores, os textos de Guimarães Rosa são mais para serem ouvidos do que lidos em silêncio. Para Marçolla (2008), por exemplo, o ritmo na linguagem de *Grande sertão: veredas* é um elemento fundamental que presta suporte a outras dimensões de sentido dentro do texto.

Motivado pelas impressões e inquietações dessa leitura/escuta, surge a questão: como traduzir os efeitos de som e sentido que se organizam no relato de Riobaldo, para o “cantável”, para a linguagem da canção? Este estudo é uma exploração criativa do tecido discursivo de *Grande sertão: veredas*. O percurso de criação teve por objetivo reconstituir a escritura de Guimarães Rosa com certa expansão de sua oralidade e musicalidade em outro gênero artístico. Para tal foi produzida uma canção conectada à obra em algumas de suas camadas de sentido, e que se apresenta como uma tradução musical de certo recorte de questões chave do texto, através de uma leitura possível.

A canção oriunda da narrativa de Riobaldo se desdobra em um fragmento de seus dilemas, de modo enigmático, num gesto similar ao da Canção de Siruiz. Se fez uso de uma série de procedimentos como: identificar no tecido discursivo alguns dos componentes que constituem a sua musicalidade; selecionar trechos da narrativa conectados a uma cena e/ou tema central da canção, adaptar e criar versos a partir do texto, conexos ao ritmo e ao contexto apresentado.

Junto à esfera criativa, este trabalho também buscou estudos que trouxessem discussões acerca da musicalidade de *Grande sertão: veredas* e seus desdobramentos de sentido, e que estariam manifestados também na criação da canção.

O capítulo “Linguagem, ritmo e poesia” trata dos mecanismos pelos quais a obra se faz tão musical, apresentando perspectivas de outros estudos sobre esses no relato de Riobaldo. “O medo / O demo”, cuja temática originou a canção produzida neste estudo, discute as elaborações de Riobaldo sobre o medo, sobre Deus e o diabo, e sobre o pacto fáustico. “O pacto fáustico da música ocidental” apresenta questões técnicas acerca da passagem da música modal para a música tonal, na história da música no ocidente, e que tem relevância para a forma da canção neste trabalho. O capítulo “Veredas da criação” apresenta os pormenores do processo criativo da canção, bem como alguns conceitos que serviram de orientação estética desse processo. “O texto na canção / A canção no texto” reflete de modo mais analítico sobre a canção produzida, bem como sobre as escolhas estéticas dentro do processo criativo, em relação às perspectivas estabelecidas pelos estudos apresentados

anteriormente. Por fim, o último capítulo discute de modo conclusivo a respeito das reflexões resultantes da criação e da pesquisa.

Considerando que estudar uma obra literária isoladamente é correr o risco de ofuscar possibilidades de desdobramento dessa obra, o presente estudo se justifica na leitura enriquecedora e profunda em que a literatura se relaciona com outras formas de expressão artística, tais como a pintura, o teatro, o cinema e, em especial, a música, como tratamos de explorar neste trabalho.

2 LINGUAGEM, RITMO E POESIA

A escuta da musicalidade do texto de *Grande sertão: veredas* pode sugerir uma série de hipóteses interpretativas sobre o romance. Em especial, o ritmo do texto dá suporte para uma experiência de leitura que explora outras camadas de sentido.

O ritmo pode ser compreendido como repetição ou frequência, trazendo uma ideia de movimento, relacionada ao som ou à energia. Esse aspecto tão importante no universo da música, se faz presente também nos gêneros literários, constituindo frases e períodos, e podendo ser pouco ou muito perceptível a cada leitor. Traçando um paralelo com a linguagem musical, o ritmo, a cadência, a ênfase, a repetição e a variação temática são elementos que também exercem funções na prosa e na poesia (MARÇOLLA, B., 2008).

Para Arrigucci Jr. (1994), a linguagem em *Grande sertão: veredas* opera concretamente um movimento próprio, capaz de controlar a liberação e a expansão de sentidos, retendo e reconcentrando sua carga expressiva. Nesse movimento, se apresenta ao leitor a linguagem “opaca e ambígua”, que imita “a áspera beleza da terra do sertão” na materialidade do signo, através dos recursos sonoros e imagéticos, do ritmo e da sintaxe. Isto dá a impressão de uma valorização da palavra em si, ou da “palavra-coisa da poesia”. O lirismo que decanta dessa linguagem realça de modo constante a função poética. A poesia da prosa narrativa de Guimarães Rosa é ao mesmo tempo elemento constituinte de sua estrutura e também efeito que resulta dela própria, na complexa mistura de sua unidade estética. Essa dimensão lírica coexiste com o épico e o dramático na obra, e sua presença está conectada a uma “atitude frente à linguagem e à realidade”, que se dá na relação entre essas instâncias.

É ao se deparar com essa linguagem, e com o movimento entre a prosa e a poesia, entre o épico e o lírico, que muitos leitores em seu primeiro contato com a obra, acabam por perder-se no começo da travessia. Para Marçolla (2008), a fruição da leitura do livro de Rosa, depende entre outras coisas, de aderir ao ritmo que a expressão do sertão impõe ao leitor. Isso se apresentaria na primeira parte do livro (que a partir de uma divisão proposta por Rosenfield (1993), seria algo que se estende até o momento em que Riobaldo narra seu primeiro encontro com Reinaldo na infância) como uma espécie convite ao leitor, para aderir ao ritmo: ao movimento e à sonoridade do texto, abdicando dos sentidos mais ordinários de uma linguagem comum. Um tipo de *prelúdio* que dá o *tom* da obra e a fruição da leitura.

Segundo Marçolla (2008), ainda na primeira parte da narrativa há que se destacar nos alicerces da expressão, a função poética, que intimamente ligada à função narrativa, surge

através do ritmo e do movimento, permitindo esse deslocamento entre as dimensões de realidade e de sentido. O deslocamento entre “*Um grande sertão!*”, que é o uno, o indizível, um macrocosmo inapreensível, e que é oposto das “*veredas, veredazinhas*”, o múltiplo, um microcosmo que se pode conhecer. Ao mesmo tempo opostas, essas realidades se polarizam como parte de uma só. Essa unidade-multiplicidade pede ao leitor uma “*fineza de atenção*”.

Além disso, o relato de Riobaldo parece propor ao seu interlocutor, uma relação que em certa realidade é uma relação entre narrador e leitor: “*Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto.*” (ROSA, 2019) Aqui, o interlocutor/leitor é comparado ao papel: capaz de ouvir, pensar e repensar, redizer, e então ajudar: o papel enquanto lugar de uma escritura. Sendo então ato de narrar enquanto a escrita de um texto dentro do texto, processo indissociável da própria leitura, dentro de uma perspectiva de intersubjetividade entre narrador e leitor (MARÇOLLA, B., 2008).

A hipótese que melhor acompanha as ideias de Arrigucci Jr. (1994) sobre a dimensão lírica em *Grande sertão: veredas*, é a de que o ritmo e a sonoridade que estão expressos na linguagem que se apresenta como narrativa, na verdade constituem a sua natureza de versificação, com ritmos frasais próprios da poesia. Isso nos leva a pensar nos limites da perspectiva distintiva entre prosa e poesia.

Segundo Pignatari (2005), o ritmo parece tecer uma “*teia de coesão*”. A prática poética faz necessário o uso do ouvido. O ritmo é um jogo de fundo/figura, de som e silêncio, onde o silêncio é “*ativo*” e faz parte da música e da poesia. Esses pressupostos também parecem perfeitamente aplicáveis à leitura da narrativa de Riobaldo.

Para Paz (1982), a diferença fundamental na poesia é que as palavras são unidas ou separadas a partir de princípios rítmicos, sendo essa a função que distingue o poema de outras formas literárias. No entanto, como também observado por Jakobson (2005), é possível encontrar uma série de textos que apresentam uma linguagem que não é somente poética nem somente referencial, mas uma mistura de ambas. A natureza da função poética se caracteriza pela ênfase na própria mensagem, podendo coexistir com outras funções. Sendo assim, um poema pode conter outras funções e a função poética também pode fazer de outros gêneros literários além do poema. É nesse entre-lugar, entre uma margem e outra, que a prosa-poesia de Guimarães Rosa parece navegar.

Segundo Jakobson (2005), os versos, em certa medida, sempre colocam em uso a função poética. As sílabas organizadas enquanto unidades de medida, constroem na prática uma sequência em que se estabelece uma equivalência entre as palavras, dados os seus

acentos e silêncios. Numa perspectiva rítmica, mesmo que o texto não esteja disposto em versos, considera-se a dimensão lírica como parte constitutiva da narrativa de Riobaldo, resultando numa mistura de prosa e poesia, o que implica mais de um modo de fruição possível, e a sobreposição desses modos. Além da construção de sentidos que se dá na dimensão da prosa, caminho que se segue habitualmente, é possível uma leitura direcionada à poesia que permite ao leitor o acesso a outras camadas de sentido. Esse movimento tem seu suporte no ritmo, seja ele na métrica regular ou irregular.

Dentre os momentos em que se encontra as regularidades no texto, observa-se por exemplo, o ritmo na citação de nomes de possíveis pactários na seguinte passagem:

Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beißos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (ROSA, 2019, p.14).

A escansão proposta por Barbosa (2016), confirma o ritmo ternário na divisão silábica. Considerando cada nome como uma parte pré-definida, em termos de pés-métricos, trata-se da figura chamada *anapesto*, associada a um movimento “enérgico, dinâmico, mas calmo”. A seguir A Figura 1 mostra a escansão dos nomes e o desenho rítmico na pauta:

Figura 1 - Divisão rítmica para os nomes dos pactários



Fonte: BARBOSA; OLIVEIRA, (2016)

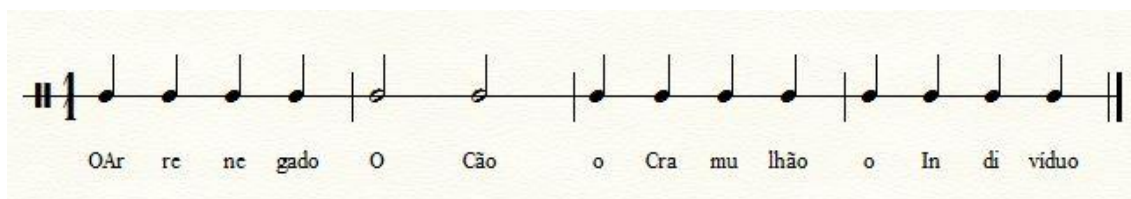
Ainda se encontram ritmicamente encadeados, no relato de Riobaldo, os nomes do demo listados:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o

Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (ROSA, 2019, p.35).

Dessa vez, o ritmo se diversifica constituindo-se noutras divisões, além da ternária, em vários dos nomes. A seguir a Figura 2 apresenta na pauta o ritmo binário e quaternário para alguns dos nomes:

Figura 2 - Divisões rítmicas para os nomes do demo



Fonte: BARBOSA; OLIVEIRA, (2016)

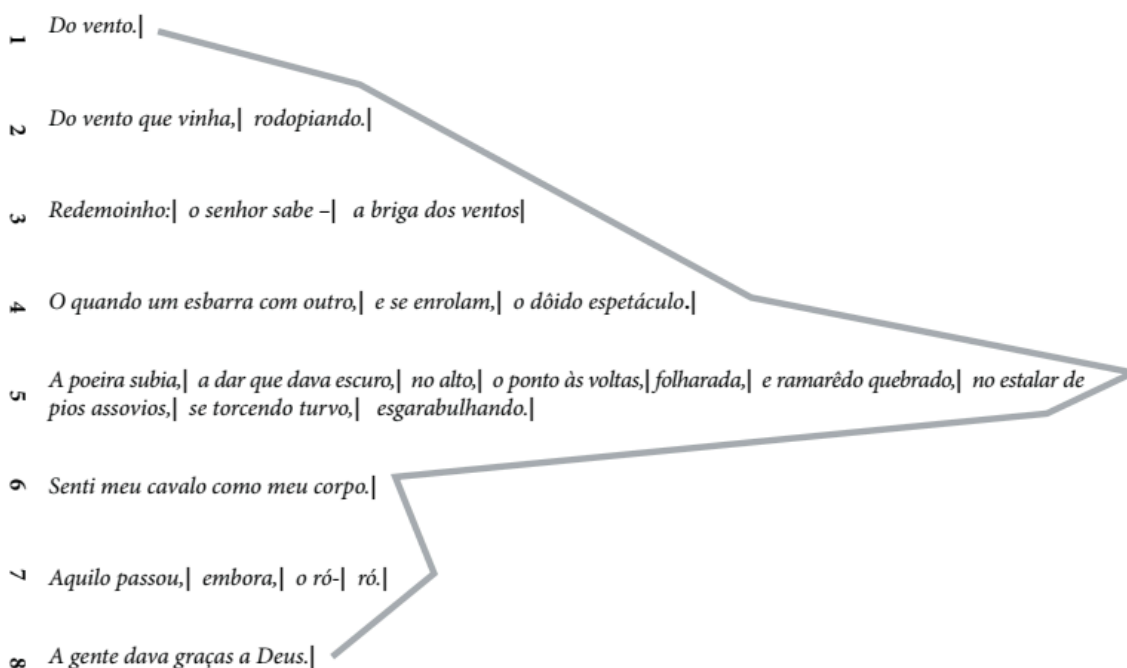
Importante observar que o número de sílabas para os nomes é em vários casos o mesmo que os mostrados anteriormente na lista de pactários, a diferença que marca o ritmo quaternário aqui se dá também por uma marcação do artigo “o”, aproveitando a acentuação da vogal ao recitar. Já no caso anterior, a leitura permitia a supressão do artigo pela elisão com a vogal final da palavra anterior.

Para além das simetrias, também se observam formas rítmicas conduzindo os sentidos através da irregularidade. Marçolla (2008) propõe a escuta da seguinte passagem de *Grande sertão: veredas*, em que o ritmo parece reforçar o sentido para além do limite prosaico das palavras:

Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe — a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. (ROSA, 2019, p. 179)

Visualizando a passagem em um encadeamento de versos, fica mais claro que o ritmo imita o movimento do próprio redemoinho. Observa-se a Figura 3:

Figura 3 - Redemoinho de versos



Fonte: MARÇOLLA, (2008)

Verificamos um efeito de sobreposição entre movimento e sentido que representa o próprio redemoinho. Isso acontece como se partisse de um ponto de repouso e fosse gradativamente aumentando, impondo na leitura uma aceleração para então se dissipar num novo repouso.

Essas são algumas das várias formas com que o ritmo articula sentidos em *Grande sertão: veredas*. Essa constituição sonora do texto era inclusive uma preocupação do próprio Guimarães Rosa, presente na conversa com seus tradutores, como aponta Nascimento (2010):

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

Sob as considerações acerca do ritmo e da poética do texto feitas até aqui, fica claro o motivo pelo qual tantos leitores são provocados pela estranheza e pelo encantamento com que o livro conduz a corrente de sentidos. O modo com que a narrativa se apresenta como um grande poema deixa pistas sobre os elementos que devem ser levados em consideração em processos de criação. A identificação desses elementos é importante para que possam ser

reproduzidos na constituição de novos objetos estéticos, independente dos gêneros artísticos aos quais pertençam.

3 O MEDO / O DEMO

São inúmeras as impressões e questões filosóficas e metafísicas que o leitor pode apreender na travessia de *Grande sertão: veredas*. Uma série de dilemas colocam Riobaldo em um lugar de certa mediação diante da experiência humana.

Uma questão importante é a do pacto fáustico e a relação com o mito, apresentada desde o subtítulo da obra: “O diabo na rua, no meio do redemoinho.” Há ainda a questão que percorre toda a narrativa: teria acontecido ou não o pacto? Para lembrar, o mito fáustico já foi explorado em obras como o *Doutor Fausto* de Thomas Mann e o *Fausto* de Goethe, por exemplo, e é encontrado frequentemente em narrativas medievais. O livro de Goethe se diferencia no fato de Fausto fazer o pacto com Mefistófeles por sua sede de conhecimento e não pela conquista de riquezas ou pelos prazeres do mundo. Seu objetivo era superar a sua insatisfação, buscando a perfeição.

Para Hemilewski (2006), o mito fáustico ganha destaque em três momentos de *Grande sertão: veredas*. O primeiro quando Riobaldo, ao falar sobre o Hermógenes que “se quis com o capiroto”, explica ao seu interlocutor sobre como é feito o pacto:

O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então, dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma (ROSA, 2019, p. 41).

Assim como no Fausto de Goethe, no romance de Guimarães Rosa o pacto também é assinado com sangue, pois como declara Mefistófeles, “com sangue assina-se, uma gota! [...] Sangue é um muito especial extrato.” O procedimento aparece na obra de Guimarães Rosa:

“— Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrando sem razão...” Mas a valência que ele achava era despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo. Pactário ele era, se avezando por cima de todos (ROSA, 2019, p. 294).

O segundo momento, quando é contada uma história envolvendo o pacto, na cena em que Davidão paga dez contos de réis para que Faustino morra em seu lugar. Como chama atenção Hemilewski (2006) nesse episódio, tanto o nome da personagem Faustino, como o

pacto remetem ao mito (2006, p. 1). O terceiro, conforme esclarece a autora, é quando Riobaldo reflete sobre os sinais do pacto feito por Hermógenes:

E, veja, por que sinais se conhecia em favor dele a arte do Coisa-Má, com tamanha proteção? Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto, sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada no instinto derradeiro (ROSA, 2019, p. 294).

Para realizar o intento de derrotar o Hermógenes, Riobaldo decide ele mesmo fazer o pacto, na encruzilhada de Veredas Mortas, e lá chama por *Lúcifer*. Tal pacto passaria a motivar a dúvida se consumado de fato. Diferentemente do Fausto de Goethe, Riobaldo almejava através do pacto, não uma busca pelo conhecimento, mas pela superação do medo, para que pudesse vencer o inimigo, na busca por forças que lhe permitissem ordenar o mundo caótico do sertão. (HEMILEWSKI, 2006)

Para além da questão sobre o pacto em si, já no início de seu relato, Riobaldo trata da questão sobre a existência do diabo, algo que vai acompanhá-lo ao longo da narrativa. As várias reflexões sobre Deus e suas formas de manifestação também vêm ao lado de reflexões sobre o demo, quase que em uma relação de pressuposição entre essas entidades.

Bernardo A. Marçolla (2006) destaca três díades que se associam a essa questão e que provocam relações tensionais no decorrer do romance. São elas os pares opostos: *bem x mal*; *destino x acaso*; *medo x coragem*. Para Riobaldo, o diabo não está em materializado num único lugar, mas espalhando-se em meio a tudo, no interior das coisas:

Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... O diabo na rua, no meio do redemunho... (ROSA, 2019, p. 11).

Riobaldo associa o diabo ao medo, à tristeza, ao mal, à escuridão. Tudo o que fica na margem esquerda do rio São Francisco. E o oposto, Deus, está para a coragem, para a alegria, para o bom e bonito, e se encontraria na margem direita. Deus e o diabo seriam entidades então coexistentes e a tensão entre essas forças se presentifica ao longo do relato.

Por outro lado, as forças divinas e diabólicas podem ser compreendidas como tipos diferentes de movimento na narrativa. Ritmos que implicam em modos distintos de percepção, formas de agir diante dos acontecimentos, mudanças e tomadas de consciência.

E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro! Ah, uma beleza de traíçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (ROSA, 2019, p. 24)

Nessa passagem o diabo parece ligado ao palpável, a um tempo perceptível, enquanto Deus de mansinho se encontra não visível no tempo. De outro modo, isso ainda se reafirma no romance: “Deus come escondido enquanto o diabo sai por toda parte lambendo o prato.” (ROSA, 2019).

De certo modo, a ideia de Deus vinculado ao bem, e o diabo ao mal, seria apenas a superfície das reflexões de Riobaldo. Essas forças podem ser compreendidas como movimentos não necessariamente opostos, mas sim ritmos diferentes (implicando aí as noções, de ritmo e arritmia, rapidez e lentidão, consciência e inconsciência). O homem diante dos movimentos das forças divinas e diabólicas ocupa um lugar de mediação. Essas forças têm influência na forma com que interpreta os temas existenciais. As noções do bem e do mal podem associar-se às perspectivas de destino e acaso. Deus pode ser associado aos sentidos não compreendidos pelo homem, sendo estes sentidos apresentados em acontecimentos fora de seu controle. Deus, que “faz é na lei do mansinho”, acabaria por fazer a sua vontade valer, escrevendo certo por linhas tortas, mesmo que por intermédio da ação do homem e do próprio diabo (MARÇOLLA, 2006).

Marçolla (2006) ainda considera que Deus estando invisível nas dimensões do tempo e do espaço, associado ao bem e a uma harmonia total (ao definitivo e à ausência de mudança), e considerando que “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2019), pode se estabelecer um possível campo de influência do demo, ou seja, a dimensão dos espaços de mudança, dos acontecimentos, marcados no tempo palpável, no visível. A “ruindade nativa do homem” o aproxima mais do diabo, nesse sentido. Para Riobaldo, o mal poderia ser entendido não como oposto ao “bem”, mas ao “bom”, associado assim às agruras do homem e sua existência no mundo diabólico, ou seja, o mundo ordinário, da constante transformação, das mudanças, do acaso, das perdas, e da falta de sentido.

“... carece de ter coragem!” É o que está proposto por Riobaldo diante do desafio do homem sob sua condição de mediação e de não-controle sobre os rumos de sua existência. Ou seja, diante dos acasos, da incompreensão, e da carência de Deus, o definitivo, aquele que dá sentido. Na ausência de Deus, restaria o estado do diabo, em que se vivencia o medo pela falta de sentido e pelas incertezas da vida.

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. (ROSA, 2019, p. 19)

O estado do demo se equivale ao medo, seu anagrama. Um dos grandes desafios do mundo ordinário, e que se propõe pela narrativa de Riobaldo, é entender o que de fato seria o medo e o que seria a coragem. O final do seu relato parece superar a representação estabelecida a respeito das entidades Deus e diabo, entendendo o homem na sua posição de mediação e movimento, e de certo modo, em sua travessia.

4 O PACTO FÁUSTICO DA MÚSICA OCIDENTAL

Vale incluir as contribuições de José Miguel Wisnik (2007), acerca da analogia do pacto fáustico com a transformação operada na história da música ocidental, que fez a passagem da música modal para o tonalismo. A lógica da música modal, não só no ocidente, está associada ao uso de um conjunto delimitado de sons melódicos (chamado de “escala” ou “modo”) que fornece um certo repertório de relações intervalares entre as notas musicais e cujas combinações sonoras resultam em paradigmas artificialmente criados pelas diferentes culturas. O modo, nas sociedades pré-modernas, não é apenas um conjunto de notas, mas “uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso”:

As notas reunidas da escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizar) já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro (WISNIK, 2007, p. 75).

Um exemplo bastante explícito da lógica modal no ocidente, são os *modos gregos*, ou *modos gregorianos*, onde cada sequência é tocada partindo de uma das sete notas da escala diatônica, sendo a nota definida como *tônica*, o ponto de partida e de retorno melódico. Os sete modos gregos, teriam sua origem na antiguidade e hoje são conhecidos como *Jônio*, *Dórico*, *Frígio*, *Lídio*, *Mixolídio*, *Eólio* e *Lócrio*, sendo sua nomenclatura associada a diferentes regiões da Grécia antiga.

Historicamente a transição da música modal para a música tonal no ocidente, acompanha a mudança do mundo feudal para o mundo capitalista, participando da própria ideia moderna de história como progresso. Entre os séculos XVIII e XIX, o tonalismo começa atingir seu ápice, no contexto da música erudita. Ao contrário das músicas modais, de sonoridades reiterativas, repetitivas e circulares, com ritmos complexos e movimentos em torno de uma nota tônica fixa, o tonalismo funciona quase que de modo inverso. O pulso tende a permanecer constante nas subdivisões do compasso, funcionando como suporte métrico à melodia e à harmonia, enquanto a tônica é rebatida pela dominante, se deslocando através de modulações. Em resumo, na música modal, a tônica e a escala circulam em um território num tipo de “estaticidade movente”, enquanto a música tonal produz um movimento

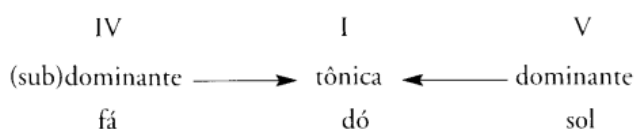
de progressão, através de novas regiões, de redes de acorde em um encadeamento harmônico, em que as tensões sonoras vão se estabelecendo em busca de um horizonte de resolução (WISNIK, 2007).

É nesse contexto da música tonal, onde o tempo é concebido de modo evolutivo, em um discurso progressivo subordinante e de desdobramento sequencial, em um princípio desenvolvimentista, e em um “mundo da dialética, da história, do romance”, que vai sendo admitido o *trítone* na função *dominante* como elemento tensionador. O trítone é o intervalo musical dissonante, reconhecido no modalismo medieval como *diabolus in musica*, e que por estar associado ao diabo, fora proibido de ser tocado.

A escolha pela escala diatônica de dó maior (ou modo jônio), bem como o uso do trítone, favorece o movimento e a resolução de tensões, na música tonal. O desuso de outras formas escalares mais austeras (os modos gregorianos mais comuns), precede uma mudança da vida espiritual, onde o avanço técnico e científico afasta o homem de sua missão metafísica, reduzindo-o ao positivismo terrestre e a uma confiança no poder individual e no desenvolvimento ilimitado. O subjetivismo instaura um “clima mefistofélico” em todos os campos da atividade humana. Poderia se dizer que a melodia gregoriana aponta para uma ideia de comunidade e para um caminho ao divino, enquanto a clássica, mesmo em temas religiosos, seria um caminho esplêndido mas com obstáculos no egocentrismo, de onde surgem linhas melódicas inspiradoras. (WISNIK, 2007).

O pacto fáustico dentro do código musical, orienta a tonalidade no uso da escala diatônica através de uma hierarquia funcional que se estabelece entre os graus (notas da escala e acordes de seu campo harmônico). Há uma triangulação entre o primeiro quarto e quinto graus, onde uma relação ultrapolarizante orienta movimentos de atração em direção à tônica. Na cadência harmônica, os graus são encadeados de modo a resolver tensões colocadas pelas notas dominantes através do movimento de repouso em direção à tônica. (WISNIK, 2007).

Figura 4 - Funções tonais



Fonte: WISNIK, (2007)

A tônica seria o centro polarizador do sistema, e as dominantes (quarto e quinto graus) a quinta superior e a quinta inferior, respectivamente. Além do sistema melódico, essas notas

quando sobrepostas por outras em intervalos de terça, geram os acordes perfeitos maiores dos três graus fundamentais (dó-mi-sol, fá-la-dó e sol-si-ré), e fazendo uso das sete notas da escala. A harmonia assim orienta a série melódica tonal, pela subordinação dos sons na lógica do encadeamento.

Figura 5 - Formação de acordes



Fonte: WISNIK, (2007)

O intuito da linguagem tonal aqui é o de provocar uma crise para resolvê-la em seguida, explorando um efeito do modo improvável por onde satisfaz a expectativa de resolução da tensão provocada no ouvinte. Nessa lógica, é possível formar sobre o quinto grau o acorde de *sétima dominante*, pela adição de mais uma terça menor, com a nota fá (sol-si-ré-fá). Esse acorde guarda em sua formação o intervalo do trítano (si-fá), conduzindo toda a tensão tonal a ser revolvida na tônica (por um duplo deslizamento de semitons, das notas si para dó e fá para mi, respectivamente). O trítano se localiza estrategicamente na escala, projetando a resolução de notas através da menor distância intervalar (semitom) com as notas vizinhas. (WISNIK, 2007).

Figura 6 - Movimentos de resolução do trítano



Fonte: WISNIK, (2007)

O uso do trítano supera a tradição modal cristã, sendo admitido na função dominante dentro da música tonal, como um “foco de dissonância” que acaba ganhando energia harmônica e desencadeando o movimento de resolução no acorde de tônica.

Para além do contexto da música clássica e dos limites do tonalismo na história da música ocidental, Wisnik (2007) trata sobre os mecanismos da lógica tonal dentro da *música serial* e da *música minimalista*, compreendendo ambas no terreno da ruptura entre o tempo subjetivo (percebido como contínuo) e o tempo musical (extensão do tempo subjetivo).

A linguagem tonal possibilita ao *ego* um mecanismo de integração que opera “entre a ameaça do descentramento e o centramento reparador, entre a perda e a afirmação de um eixo

subjetivo.” A tonalidade daria uma linguagem ao núcleo emocional do ego em sua natureza equilibrada:

A transparência não verbal entre o discurso musical e os afetos latentes, a sua capacidade de exprimir direcionalidades, de criar problemas e “resolvê-los”, de expor processos evolutivos, faz do tempo musical tonal o índice de uma certa permeabilidade entre o indivíduo e a história, que uma fase da era burguesa permitiu representar. Mas a tonalidade se estabelece e permanece também, e por suas próprias características, como uma linguagem de ampla vigência. A canção popular faz dela generalizado e algumas vezes excelente uso (WISNIK, 2007, p. 175).

Nessa perspectiva, seria possível uma associação de ordem simbólica entre o trítone, enquanto tensão representante de forças diabólicas, e os tormentos do pacto fático, do medo e do demônio, em *Grande sertão: veredas*. Além disso, a lógica tonal dentro da canção, estabelece uma dinâmica importante no desdobramento desses sentidos. Tais relações serão discutidas mais detalhadamente nos próximos capítulos.

5 VEREDAS DA CRIAÇÃO

Neste capítulo serão apresentados, de modo detalhado, o processo criativo da canção e todos os procedimentos de identificação e assimilação de mecanismos de movimentação dos sentidos dentro da linguagem na prosa rosiana. Nesse sentido, a busca por produzir uma canção profundamente conectada ao texto partiu de um método guiado por alguns conceitos teóricos e que foi se estabelecendo na prática.

5.1 - A tradução como método

Este capítulo se inicia por um dos textos escritos por mim, seguindo as ressonâncias da leitura de *Grande sertão: veredas*, discutidas até aqui. Ele faz parte da metodologia que se revela ao longo do processo criativo da canção feita a partir do romance. Ao mesmo tempo que o fragmento se faz produto resultante (embora não seja objeto central da análise neste estudo), apresenta uma breve reflexão sobre o processo em que está inserido:

Acho que o que desperta o curioso do escrito é o que nos diz do jeito que diz. É o que se escuta dele, o que se ouve. Como se tudo ecoasse da página afora, de um papel ouvido que até se tremesse. A pergunta que faço é: desse encoberto se dá um amplificável? Seria? Pois que eu acreditando nesse sentir, que nele tinha o cantável, é que nele sofismei. Caberia uma pergunta outra: O que acontece nisso que são os sentidos, quando se faz cantado dum escrito desses? Que me parece é que alguma parte dos sentidos se bota no amplificado, ou até assim noutras, num contraste contrário. E nesses a gente vê o que era pelo que não é. Mas tudo se encontra ali, como num pedacinho escuro de um canto da mata, em que se olha com lampião em mãos, e lá se vê algo de todo novo. Digo novo, pois que o antigo já existe outro. E esse novo, dele ainda é parte. Como se tirasse dali um punhado de farinha-de-buriti que trouxesse. Desse punhado se escapam quantos grãos impossíveis? E a senhora entenda: punhados muitos de uma mesma saca única, sejam por mais parecidos - a senhora conte quantos forem - nenhum é igual. O jeito que a farinha escapa, e se dá transformações muitas, depende da mão e da forma e tamanho da mão de quem pega. E o lugar da mão aí depende donde o sujeito vai, dos prazos, e do compassado dos passos que dá. Nisso é que a farinha ainda sendo ela, vai sim lembrar em gosto e cheiro a saca donde veio. Mesmo que já pra bem longe, sem ter a mesma pureza. (Fonte: De autoria própria.)

O texto é o resultado de uma das tentativas de produção de um relato inspirado na prosa de Guimarães Rosa. Além de um exercício estilístico para a prática de pequenos procedimentos na busca de uma dicção conexas à de Riobaldo, ele apresenta algumas questões, que a partir das impressões de leitura, vislumbram uma nova forma: a possibilidade da produção da canção que se conecta ao livro, numa relação de tradução. Partindo desses primeiros questionamentos, vieram à tona alguns conceitos importantes e que ajudam a traçar

a metodologia criativa apresentada neste estudo. São eles os conceitos de *melopecia*; de *tradução inter-semiótica* e de *transcrição*.

Segundo Jakobson (2010) a tradução inter-semiótica ou transmutação é o processo pelo qual os signos verbais são interpretados por sistemas de signos não-verbais. O que leva a pensar acerca da canção como resultante do processo de tradução. A seu modo, faz uso de ambos os sistemas, de signos verbais e de signos não-verbais, em uma mesma unidade de sentido(s).

Seria possível pensar, a partir da discussão sobre a separação das linguagens, literatura e música, no decorrer da história. No Trovadorismo, ambas foram parte de uma única linguagem, nas cantigas de amor, de amigo e nas satíricas, por exemplo. Para Rennó (2011), seria injusto dizer que a música teria ali apenas uma função de acompanhamento instrumental, uma vez que a mesma exerceria um papel fundamental e função significativa dentro das cantigas. A literatura determinava o tipo de acompanhamento de acordo com o tema da cantiga. O mesmo pode ser pensado no caso das óperas dos séculos XVI e XVII, onde os textos literários encenavam-se através de músicas. Nesses gêneros, se revela uma expressão onde um sistema completa o outro.

Apesar disso, a partir do Humanismo, a música e a literatura passaram a ser tratadas de modo independente. Com isso, foi deixada também a questão, se haveria ocorrido essa desvinculação, de fato. E essa pergunta ressurgiu em diversos momentos, também quando se trata da literatura de Guimarães Rosa. Como já explicitado neste estudo, há o ritmo e uma série de trechos e expressões que levam o leitor a conectar-se com a dimensão dos sons, tanto na forma como no conteúdo.

Ezra Pound (2006), propõe o estudo da melopeia: relação entre música e literatura, som e sentido, ou ainda a adequação da palavra com seus sons e significados, à melodia, e vice-versa. Nessa perspectiva, uma parte dos conhecimentos acerca da música emprega-se na escrita das palavras. O escritor, ao iniciar a escrita de um poema, pode ter em mente, por exemplo, uma “toada”. Entende-se aí o ritmo como uma forma recortada no tempo e a melodia como um ritmo em que a altura (entendida como frequências, notas musicais, ou curva entoativa) foi fixada pelo compositor. A partir disso, reflete sobre a articulação do som na linguagem e sobre as possibilidades de acentuação e duração das sílabas. Neste estudo, há sobretudo a perspectiva da melopeia no que diz respeito à escuta dos sons em *Grande sertão: veredas*, de modo dar continuidade a eles no campo da canção, através de uma tradução que preserve seus aspectos musicais, expandindo-os em texto e melodia. Ao falar sobre a apreciação empírica de uma canção, Luiz Tatit (2003) aponta uma série de aspectos

envolvidos no gênero, como mecanismos de reiteração no texto e na melodia, tonalidade musical, inflexões da voz e prolongamento das vogais. Tudo isso constitui uma “gramática rítmico-melódica” na presença da linguagem oral.

É nesse lugar, e através dessa gramática, que se constitui o objeto resultante da tradução proposta neste estudo. Isso levaria então a pensar os modos com que se pode fazer o Grande sertão e seus sons se manifestarem, também através dos elementos que se organizam nessa outra oralidade, que é a da canção.

Já o terceiro conceito, criado pelo escritor Haroldo de Campos, a transcrição, seria a tomada de uma posição, por parte do escritor, de fidelidade ou hiperfidelidade. Trata-se de uma atenção do processo de tradução sobre o modo de construção do poema, sobre suas características fonossemânticas e a sua configuração sígnica, contrária a uma tradução que se fideliza ao conteúdo, e à forma de modo superficial (rima e métrica). A transcrição trabalharia sobre um plano linguístico, na “estrutura intratextual”. Numa ambição utópica de preservação total, a hiperfidelidade ou transcrição tenta reproduzir o desenho fonossemântico e o perfil morfossintático da língua original, o que pode inclusive, propor uma novidade ao nível intra e extratextual da historicidade do texto de origem (NÓBREGA, 2006).

Em certa medida, o conceito de transcrição, no contexto da tradução intersemiótica do romance para a canção, parece funcionar no que diz respeito à tentativa de ser hiperfiel ao texto pela adoção de procedimentos na escrita e composição, a fim de presentificar a estrutura intratextual da narrativa de Riobaldo na canção. Por esses três conceitos, parece possível estabelecer uma perspectiva que dá conta do conjunto de procedimentos aplicados neste estudo e que estão demonstrados na prática, no item seguinte, que trata do processo criativo.

5.2 - Processo criativo: um relato

Apresentamos aqui, na forma de um relato, os aspectos da produção da canção resultante deste estudo, intitulada *O medo da gente*, que tem sua origem em *Grande sertão: veredas*. Para tal, discutimos as relações estabelecidas com o texto, no decorrer da composição e da escrita da canção, e que de certo modo orientaram o processo criativo. Posteriormente algumas dessas relações são discutidas a partir da leitura de estudos sobre a obra.

Me recordo que, na primeira leitura de *Grande sertão: veredas*, a dimensão rítmica do texto me saltou aos ouvidos. Desse modo, naquele momento, me pareceu impossível ignorar uma certa intuição, que começava na necessidade de ler o texto em voz alta. Eram meados de 2021, em meio à epidemia do coronavírus, e a professora Rejane Pivetta colocava o bando matriculado na disciplina de Literatura brasileira D na travessia do grande sertão.

No início desse percurso, a necessidade de ler o texto em voz alta, ou ao menos com alguma entoação mais proeminente, me pareceu um motor importante da experiência de leitura. Julguei sendo uma prática razoável, pelo pouco que conhecia, e de tudo que ouvia falar sobre a prosa rosiana, até então.

Em minhas anotações realizadas durante a leitura, por vezes marcava passagens em que o texto parecia estar dizendo muito no pouco. Eram pontos da narrativa, em que o modo de dizer parecia atingir uma precisão assombrosa, e claro, essa seria uma impressão comum entre os leitores de *Grande sertão: veredas*.

Naquele momento eu me perguntava sobre a linguagem do texto, sob a hipótese de que elementos da ordem da oralidade constituíssem um mecanismo imprescindível para os sentidos que encontravam lugar ali. O modo de contar não se reduzia ao simples regionalismo, como observado por Antonio Candido, mas se mostrava peça chave para o que ele considerava como um romance metafísico.

Esse mesmo modo de operar os sentidos me parecia familiar. Sendo um leitor entusiasmado com os gêneros orais, não demorou para que eu começasse a imaginar as conexões com a poesia e com a canção. Creio que a experiência com esses gêneros (a de ler e escutar), inevitavelmente prepararia para o que se encontra no relato de Riobaldo. A leitura e a escuta de *Grande sertão: veredas* apresentavam esse modo de operação da linguagem, dispondo de recursos do texto incontornavelmente ligados ao som. Foi dessa impressão que tive a ideia de explorar mais coisas nessa leitura, fazendo um contrabando na travessia entre a prosa, a poesia e a música.

Na ocasião de uma tarefa avaliativa na disciplina, a professora Rejane Pivetta solicitou um relato da experiência de leitura de GSV. Por sua vez, esse relato poderia seguir a forma de um diário, em que cada leitor anotasse o seu processo de leitura, em estilo próprio, dando margem a comentários e indagações e seguindo o ritmo e os movimentos da travessia do texto. Nessa tarefa, mobilizado pela aventura criativa no grande sertão, encontrei a oportunidade de perseguir, na prosa, a poética do relato de Riobaldo. Como se fosse eu também um jagunço (e tendo nome de jagunço, pensei que seria o caso de me autorizar), queria contar de minha própria travessia daquela leitura. Nesse exercício me deparei com o

desafio de dizer desse outro modo, o que me levava à busca por procedimentos que acreditei serem próprios do universo da tradução.

Essa tarefa, e outros fragmentos em prosa que escrevi com o mesmo princípio, foram exercícios estilísticos que tiveram importância também para o processo da escrita das canções. Os procedimentos realizados na prosa, do ponto de vista da forma e do conteúdo, se repetiram largamente na criação dessa canção, cuja letra apresento aqui:

No mato
O medo da gente se sai ao inteiro
Um medo propositado
Um medo propositado

No mato
Um choro no escuro, um vulto ligeiro
Se arranca do enraizado
Se arranca do enraizado

Eu vinha voando
Da bala que vinha
Da vida que eu tinha
Quando estrondava o cerrado

No mato
Na boca do mundo, um pito um isqueiro
Um redemunho invocado
Um redemunho invocado

No mato
O bicho no largo de algum desespero
No fio da ideia amarrado
No fio da ideia amarrado

Eu vinha voando
Da bala que vinha
Da vida que eu tinha
Quando estrondava o cerrado

Para um melhor acompanhamento de minhas descrições, deixo aqui o link que dá acesso à gravação de uma *versão demo* da música intitulada “O medo da gente”, composta a partir do livro *Grande sertão: veredas*. (<https://drive.google.com/file/d/1A2bMKyMCSnGROhkovyz3F1CmkOu5ILTc/view?usp=sharing>). Com certas limitações técnicas, o fonograma apresenta a versão final desse processo. A faixa contém os elementos que pude inserir dentro das limitações de minha performance para gravar alguns instrumentos na música: voz, violão e guitarra elétrica. Acredito que a escuta da canção, junto à partitura e à letra, ajudam na percepção do que está descrito a seguir. A leitura deste memorial criativo, sem a escuta da canção, torna-o de difícil assimilação (e até

um tanto tedioso). Recomendo ainda a escuta por partes do fonograma, de acordo com cada fragmento da canção apresentado nas partituras, em especial para quem não possui domínio de teoria e notação musical.

Neste relato, me limito a descrever apenas as relações entre os elementos da letra, do ritmo, da melodia e da harmonia. Este recorte circula o que se pode entender como a “unidade” da canção, ou seja, o grupo de elementos mais ou menos suficientes para que qualquer canção exista. O que não quer dizer que outras partes do arranjo no fonograma deixem de mobilizar mais sentidos associados dentro da música. No entanto, por questões práticas, não há espaço para serem discutidas aqui.

Já no início da narrativa, encontraria uma das muitas passagens que provocam os ouvidos do leitor. Esta daria origem à primeira estrofe da canção. Trata-se do relato da cena em que Riobaldo, “*em arraso de um tirotêi*” (imediatamente depois do companheiro jagunço Joé Cazuzo ter erguido as mãos para o céu gritando: “*Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...*”), parte em fuga do confronto contra os soldados que vinham a serviço do Coronel Adalvino, no ribeirão Traçadal. Esta descrição parte do seguinte fragmento: “*No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado.*” (ROSA,2019)

Repetindo a frase diversas vezes, em voz alta, ficava clara a mobilização sonora provocada. Se percebe a implicação rítmica e o conjunto de assonâncias que constituem uma unidade que me convinha então dividir em versos. A prosa de Guimarães Rosa se mostra poética, nesse e em tantos outros momentos. Os sentidos se encaixam na costura do som entre os signos *mato/medo*; *gente/inteiro* e *medo/propositado*. Decompondo o fragmento em pés métricos, temos a sequência de dois iampos; três anapestos; um iambo; um tríbraco e um iambo, respectivamente. Na versificação para a canção, a cesura que escolhi acompanha a separação sintática dada pelas vírgulas no texto:

No mato (_ /)
O medo da gente se sai ao inteiro (_ / _ _ / _ _ / _ _ /)
Um medo propositado (_ / _ _ _ _ /)

O conjunto de três versos, derivados da narrativa, seriam escolhidos posteriormente como uma forma fixa a ser seguida para as demais estrofes da canção, com exceção do refrão. Durante as primeiras tentativas, entre recitar e entoar os versos, escolhi seguir um pulso de 105 bpm (batidas por minuto), pois me parecia mais adequado ao que sugeria minha leitura

em voz alta. Na busca da pulsação e da melodia, o terceiro verso parecia pedir uma alteração rítmica para adequar-se ao que soava melhor dentro do contexto da repetição e da marcação que se estabelecia. Tal alteração parecia provocar um erro de prosódia na troca por uma fruição que me pareceu mais interessante ali. Fenômeno semelhante pode ser observado na versão entoada da Canção de Siruiz:

Urubu é vila alta,
 mais idosa do sertão:
 padroeira, minha vida –
 vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
 meu boi mocho baetão:
 buriti – água azulada,
 carnaúba – sal do chão...

Remanso de rio largo,
 viola da solidão:
 quando eu vou p'ra dar batalha,
 convido meu coração... (ROSA, 2019)

Os versos “*viola da solidão*” e “*convido meu coração*”, que possuem a mesma configuração métrica iambo; tríbraco; iambo, quando entoados pela melodia imemorial aplicada por Antônio Candido, sofrem um deslocamento silábico para atender a um ritmo mais musical. Desconsiderando os fatores da *entoação* e da *duração*, o verso “*Um medo propositado*”, com a configuração iambo; tríbraco; iambo, poderia ser lido numa configuração que parece mais iambo; iambo; anapesto (_ / _ / _ _ /), deslocando a tônica da palavra “*propositado*” para primeira sílaba. Importante mencionar que no contexto da canção, a entoação e a duração relativizam essa acentuação. Parecia possível dar uma certa nuance com a entoação, ou mesmo encontrar uma flutuação rítmica, a depender da organização da melodia no compasso, e que desviasse do acento métrico sugerido pela quadratura do acompanhamento. Mais adiante falarei sobre esse fato e sobre as escolhas criativas relacionadas à melodia.

Posteriormente seria adicionada uma repetição a esse último verso, trazendo uma inflexão melódica, para que o mesmo fizesse dois movimentos: um de suspensão e um de resolução. A estrutura da primeira estrofe, e que condiciona a escrita das demais, fica:

No mato (_ /)
O medo da gente se sai ao inteiro (_ / _ _ / _ _ / _ _ /)
Um medo propositado (_ / _ / _ _ /)
Um medo propositado (_ / _ / _ _ /)

Dentro das tentativas de encontrar uma melodia para esses versos, levei em consideração, do ponto de vista da forma, o pulso e o ritmo derivados do texto, bem como as inflexões naturais da fala e da prosódia, percebidas na leitura em voz alta. Por outro lado, tive por objetivo encontrar uma melodia que desse conta de uma possível constituição subjetiva do eu-lírico. Compreendo aí não somente a cena da fuga em si, mas também os aspectos inerentes ao discurso e à função poética que expande os sentidos, conectando temas ao longo de todo o romance.

Desse ponto de vista, tomei por procedimento a coleta de elementos de ordem concreta e simbólica na narrativa, de modo que pudesse organizá-los, na escrita e na composição, como um todo. Assim, procurei circular alguns dos temas de GSV, ou melhor, alguns dos intentos elucidativos de Riobaldo, e associá-los no interior da canção, nos termos do texto e da música. Na minha leitura o tema central nesse momento seria o medo. Esse “*medo da gente*”, “*medo propositado*”, colocava uma questão que deveria ser investigada no romance (uma vez que a mesma é referida diversas vezes ao longo da narrativa). A partir dessa leitura, imaginei uma melodia que fosse um tanto tensa e alongada, algo de certo modo inquietante e obscuro, e que abarcasse o caráter enigmático do que poderia estar conectado à recordação de Riobaldo.

A seguir, utilizarei a notação musical para demonstrar os movimentos da melodia. No caso de o leitor não conhecer essa linguagem, sugiro acompanhar pelas sílabas abaixo das linhas da partitura, e procurar perceber as variações melódicas, escutando a versão demo da música. Observa-se abaixo a partitura com o início da melodia proposta para a primeira e demais estrofes das partes do verso da canção, aqui delimitada em seus 4 primeiros compassos (espaço que delimita entre barras o conjunto de pausas e notas). Nos dois primeiros, segue a primeira frase melódica correspondente ao primeiro verso “*No mato*”.

$\text{♩} = 105$
Am
3
6
Cm6

No ma - to O me - do da gen - te se sai ao in - tei - ro

O movimento do intervalo de quinta justa ascendente, entre a primeira nota, *lá*, e a segunda nota, *mi*, respectivamente, soa um tanto mais enérgico e até emotivo que o movimento entoativo mais natural que resultaria de uma leitura em voz alta do verso. Me pareceu que a escolha do salto da quinta justa, e do alongamento das vogais de “mato”, representaria melodicamente as distâncias implícitas nesse enunciado, e sem se afastar muito da inflexão natural da fala. O mato ali referido estaria fisicamente longe, mas também trazido pela memória no acesso longínquo daquela lembrança. Acredito que o mato onde ocorre a cena da fuga de Riobaldo, se desdobra simbolicamente de várias formas. Além de tudo que pode se conectar à imagem da travessia veloz do cerrado, também há um aprofundamento subjetivo, podendo o mato podendo ser lido como a metáfora para a vida que passa diante de seus olhos. Ele mesmo localiza a sua recordação mais à frente no texto: “*Aonde? Atravessei aquilo, vida toda...*”. (ROSA, 2019)

Como mostrado logo acima das linhas da partitura, o acorde sustentado pelo acompanhamento do violão é o acorde de *lá* menor (Am). A melodia inicia alternando entre duas notas (*lá* e *mi*), que fazem parte da estrutura do próprio acorde, ou seja, nos apresentam ainda um movimento consonante ao caráter desse acorde. Dentro desse contexto harmônico, a nota *lá* (de função tônica) está associada ao repouso, e a nota *mi* (de função dominante) opera como um “*elemento dinamizador, engendrador de movimento e de diferença*” (WISNIK, 2007). Tendo por pressuposto que, em certa semântica musical, os acordes menores estão associados a cores mais “sombrias” ou “tristes”, a escolha pela sonoridade menor aqui participa da representação da travessia obscura da fuga (ou mesmo da vida de jagunçagem) e do movimento de recordação de Riobaldo, que se desdobra também na queda em um “*oco de um grotão fechado de môitas*”. A opção pelo contexto harmônico menor também se associa à escolha de outras imagens presentes na canção, e que são apresentadas mais adiante.

A nota *mi* estende a precipitação de um movimento harmônico no decorrer do terceiro compasso, até a última palavra do segundo verso, onde a melodia e a harmonia sofrem então uma inflexão: na última sílaba poética do verso a melodia decresce a nota *mi* em meio tom, passando a ser a nota *mi* bemol. O intervalo de quinta justa com a nota *lá* (tônica), passa a ser de quinta diminuta, no quarto compasso.

Além da tensão significativa que se coloca, o intervalo de quinta diminuta tem um peso simbólico que poderia ser associado à questão do pacto no romance. Subtrai-se meio tom do intervalo de quinta justa (três tons e meio de distância da tônica), restando então o trítono: intervalo de três tons que divide a oitava no meio, e que foi evitado na música medieval, sendo considerado pela igreja um som proibido por estar associado ao diabo, o *diabolus in*

musica. O trítono é um intervalo que provoca enorme tensão e é ávido por resolução. A escolha por esse movimento melódico (e harmônico) nesse momento, através de uma mínima inflexão vocal (de apenas um semitom), teria o intuito de instaurar tensões e instabilidades harmônicas, que pudessem estar associadas ao tormento do pactário. Nesse mato, o medo que se sai ao inteiro, está dito através dessa tensão, projetando com a música, sensações ligadas à memória de Riobaldo e às suas indagações metafísicas acerca do pacto, que atravessam toda a narrativa.

A inflexão melódica nesse instante, demanda ao acompanhamento a troca da tríade menor pela tríade diminuta, transformando o acorde de *lá* menor (Am) em *lá* menor meio-diminuto (Am7(b5)), que utilizei na sua forma invertida, *dó* menor com sexta (Cm6). Nas inversões de acordes, as notas que o compõem são mantidas, mas a nota tônica deixa de ser a nota mais grave, trazendo uma sonoridade distinta do acorde original. Isso me pareceu interessante pelo aspecto de movimento entre os baixos dos acordes na sequência do acompanhamento do violão.

A melodia no verso seguinte, ainda no mesmo acorde, inverte a entonação mais natural em que se recita “*Um medo propositado*”, e dá certa inflexão também rítmica, associada musicalmente aos versos anteriores. Observam-se nos compassos 5 e 6 esses detalhes:

Ao invés da entonação esperada da leitura (possivelmente descendente, do agudo para o grave) em “*Um medo*” ocorre o inverso: um salto de terça menor ascendente da nota *dó* para a nota *mi* bemol, com um caráter mais emotivo do enunciado. Em seguida, a melodia na palavra “*propositado*” recai, passando pela nota *ré* e chegando à nota *dó*, em um movimento de retorno ao lugar inicial, o repouso no acorde de *lá* menor (Am), no sexto compasso. Esse movimento é ritmicamente levado pela divisão ternária, entre as 3 notas que dão certa suspensão ao ritmo do verso, antes de chegar na sua última sílaba poética (marcada com um colchete e o número 3, sob as notas, na partitura acima).

Como mencionado anteriormente, há a possibilidade de um erro de prosódia nesse verso. Nos termos da canção, esse deslocamento me pareceu sutil, soando como certa flutuação, na sucessão do ritmo binário pelo ternário no mesmo verso. Procurei avaliar a

necessidade de um deslocamento da palavra dentro do compasso, que alinhasse a prosódia natural com o ritmo, mas preferi o resultado da flutuação da célula ternária, pois acreditei que a sensação de suspensão no ritmo funcionava bem no contexto da canção.

O retorno harmônico da última sílaba poética do verso, no sexto compasso, sustenta a nota *dó* no alongamento das duas últimas vogais de “*propositado*”. A nota *dó* soa como intervalo de terça menor em relação ao baixo do acorde que a acompanha, o acorde de *lá* menor (Am). Para Wisnik (2007), as terças incluem cores afetivas e sentimentais no campo das alturas, trazendo afetividade ao gesto que me parecia de resolução afirmativa do verso.

Nos compassos 7 e 8, o mesmo verso é repetido então com uma frase melódica diferente. A repetição dele seria então um espaço onde se vinculam novos sentidos. Aproveitei para dar à melodia um caráter mais tenso e grave, que trouxesse o verso em sua repetição, daquela resolução afirmativa, para uma entoação mais próxima de um sussurro, engendrando um certo mistério, que acreditei estar subjacente ao relato de Riobaldo. Para tal, acompanhava o movimento inverso da harmonia, retornando do acorde de *lá* menor (Am) ao acorde de *dó* menor (Cm6).

No sétimo compasso, ela inicia também com saltos de terça menor, entre a nota *lá* e a nota *dó* (dessa vez dentro do acorde de Am). Em seguida faz um movimento descendente na palavra “*propositado*”, que aproveita tensões nas sílabas “-si” e “-ta”, que formam os intervalos dissonantes das demais notas dos acordes ali. A última sílaba do verso se sustenta na nota sol, quinta justa do acorde de *dó* menor com sexta (Cm6). As últimas notas da melodia são notas que farão uso de uma região mais grave da voz, com um som naturalmente mais soproso e baixo.

Tendo este primeiro pedaço da canção, fiquei imaginando como faria os versos de outras partes, mas optei, antes de mais nada, por me dedicar à parte que viria a ser o refrão da música. Considerando as estruturas mais usuais de uma canção, seria pouquíssimo provável que as demais partes resultassem tão naturalmente do mesmo procedimento que deu origem à primeira (apenas dividindo o fragmento do texto, sem maiores alterações), uma vez que os modelos de canção mais tradicionais pressupõem certa simetria formal entre os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos.

Observando os versos já escritos, e os entornos do texto, procurei por uma nova estrutura, ainda originada na mesma passagem (entre as páginas 21 e 22), mas com certa adequação formal dos fragmentos que constituem os versos. Seria esta a passagem a qual me refiro:

Trape por meu cavalo — que achei — pulei em mal assento, nem sei em que rompe-tempo desatei o cabresto, de amarrado em pé de pau. Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava. No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado. Eu podia escoicear, feito burro bruto, dá-que, dá-que (ROSA, 2019, p. 21).

O momento da fuga de Riobaldo, em meio ao tiroteio que ecoa no cerrado, parecia desenhar uma paisagem com elementos de um movimento vertiginoso, próprio da queda, ou da resposta à ameaça iminente. A cena se compõe com a velocidade das balas, do cavalo em disparada, e da ação de quem nessa hora não teve escolha, nem mediação sobre o curso da própria vida. A dimensão do tempo se distorce. Riobaldo parece descrever esse “*rompe-tempo*”, como uma certa suspensão, onde a consciência e o medo que poderia paralisá-lo, dão lugar ao instinto. Ou seja, ao reflexo de natureza primitiva que garante a sua sobrevivência.

É nessa mesma suspensão do tempo em que a vida parece passar rapidamente diante de seus olhos, na hora em que ela se põe em risco:

... o senhor veja: bala faz o que quer — se enfiou imprensada, entre em mim e a aba da jereba! Tempos loucos... Burumbum!: o cavalo se ajoelhou em queda, morto quiçá, e eu já caindo para diante, abraçado em folhagens grossas, ramada e cipós, que me balançaram e espetavam, feito eu estava pendurado em teião de aranha... Aonde? Atravessei aquilo, vida toda... (ROSA, 2019, p. 22)

No relato de Riobaldo, o tempo e o espaço do momento da fuga e da memória da vida inteira se misturam na velocidade terrível desse galope, que muito rapidamente se transforma em um tropeço, uma queda. A vida enquanto um movimento de pouco controle ou controle algum, se confunde com a fuga sem garantias. O passado deixado para trás e as balas que fazem o que querem (leia-se a bala enquanto elemento simbólico da vida de jagunçagem, que o personagem vivia, quase que por acidente) deveriam ser encadeados no plano de um galope em meio ao eco dos disparos no cerrado. Escolhi então os fragmentos que julguei darem conta desse movimento entre a vida e a morte, descrito na cena: “*Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava.*” e “*Atravessei aquilo, vida toda...*”.

Busquei uma estrutura rítmica e melódica que mantivesse semioticamente a relação de causalidade e de temporalidade entre os elementos no contexto da canção, sem que se perdessem as assonâncias que costuram esses fragmentos. Ao final do processo, cheguei ao seguinte resultado para os versos do refrão:

Eu vinha voando (_ / _ _ /)
Da bala que vinha (_ / _ _ /)
Da vida que eu tinha (_ / _ _ /)
Quando estrondava o cerrado (_ _ _ / _ _ /)

Considerando que, ao longo do processo criativo, sempre tive por horizonte essa canção enquanto um texto profundamente conectado ao GSV, tanto quanto fosse possível, a escrita de novos versos e a adaptação de fragmentos do texto deveriam estar amarradas aos sentidos propostos na narrativa. Para tal, adotei um procedimento talvez de tradução, que consistia na pesquisa por palavras, expressões e esquemas sintáticos dentro do livro, de modo que essas adaptações tivessem relações estreitas com o relato de Riobaldo. Quase como se ele próprio estivesse cantando essas canções. Utilizei esse mesmo procedimento em alguns textos em que escrevi como exercícios estilísticos. A seguir exemplifico algumas das escolhas e procedimentos que fiz para a concepção do refrão da música.

A partir do ritmo apresentado pelos versos da primeira parte, procurei uma forma próxima, mas que propusesse certa precipitação ou sensação de mudança. Além disso, haveria uma troca na forma verbal, vindo à tona a primeira pessoa, em “*Voei, vindo.*”. Como já mencionei, também procurei um modo de conectar os versos em série (e em paralelo) provocando um encadeamento de causa e consequência entre elementos concretos e não concretos que se mostram misturados no texto. A repetição do verbo “vir” na passagem “*Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava.*”, me sugeria esse encadeamento. Para tal, adaptei as frases nos dois primeiros versos: *Eu vinha voando (_ / _ _ /)* e *Da bala que vinha (_ / _ _ /)*, utilizando redondilhas menores, com iambos e anapestos, na tentativa de manter certa relação rítmica a primeira estrofe.

Realizei uma pesquisa utilizando a ferramenta de busca dentro de um arquivo pdf do livro, a fim de verificar a recorrência sintática e vocabular das formas escolhidas para os versos, de modo que soasse natural a uma dicção possível para o relato de Riobaldo. Coisas como o uso do gerúndio no primeiro verso e o emprego do verbo vir no pretérito imperfeito, por exemplo. Seguem alguns dos resultados que confirmam essas possibilidades: “*Mas, conforme eu vinha: depois se soube,*”; “*Vinha reolhando, historiando a papelada...*”; “*Porque a gente vinha no caminhar a pé...*”; “*Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando.*”; “*Me alembro, vinha andando...*”; “*Eu vinha pensando, feito toda alegria em brados pede: pensando por prolongar.*”; “*Vinha um ventozinho, folheando.*” (ROSA, 2019).

O verso “*Da bala que vinha*” parte também da equivalência encontrada no texto de Rosa (2019), em uma passagem em que Riobaldo descreve o redemoinho: “*Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe — a briga de ventos.*” A pesquisa me fez chegar a duas opções interessantes para este verso do refrão: utilizar a frase que conta no texto ou a mistura adaptada que fiz. Escolher entre elas foi uma dúvida que permaneceu até o final do processo. Uma solução possível seria utilizar ora “*Da bala que vinha*”, ora “*Do vento que vinha*”, com duas variações do refrão ao longo da canção. Até hoje não decidi.

O terceiro verso adiciona um elo ao encadeamento desse movimento que se dá na canção, partindo do fragmento “*Atravessei aquilo, vida toda...*”. Ele seria então formalmente conectado pela rima *vinha/tinha* e pela inserção de “*vida*” como elemento não concreto, apresentado como a origem do tiroteio. O sentido se confunde entre o galope da fuga e o movimento de rememoração: *Eu vinha voando / Da bala que vinha / Da vida que eu tinha /*.

O quarto verso do refrão viria da inversão de “*O cerrado estrondava.*”, localizando a memória de Riobaldo no tempo e no espaço. Adicionaria ainda a conjunção “*Quando*”, e o verso então se ajustaria ritmicamente, ganhando uma conexão formal direta com o final de cada uma das demais estrofes, que pode ser percebida, por exemplo, entre “*Um medo propositado*” e “*Quando estrondava o cerrado*”.

De modo simultâneo ao surgimento desses versos, a relação rítmica e a própria rima ao final do refrão, sugeriria um movimento de resolução, onde o texto na canção faz uma espécie de retorno referencial do relato. Pensei que musicalmente a melodia e o acompanhamento poderiam também realizar um movimento harmônico análogo. Este movimento se dá pela suspensão de tensões harmônicas, seguidas de um retorno à nota fundamental da escala de *lá* menor. Um cadencial bastante utilizado na música tonal para este tipo de retorno harmônico é o famoso II-V-I, que utiliza os acordes de segundo, quinto e primeiro grau do campo harmônico. No caso do campo harmônico de *lá* menor, esses acordes seriam o *si* menor com sétima e quinta diminuta (Bm7(b5)), o *mi* maior com sétima (E7) e o *lá* menor (Am), respectivamente. Sendo a melodia nesse sentido indissociável da harmonia, procurei por algo que acompanhasse esse movimento. Observa-se abaixo a partitura com a melodia nos primeiros versos:

18 Bm7(b5) E7 Bm7(b5)

Eu vinh-a vo-an-do Da ba-la-que vin-ha Da vi-da qu'eu ti-nha

O motivo melódico bastante simples, que varia numa mesma repetição, se associa aos acordes que preparam o repouso harmônico no acorde de lá menor (Am), para preparar o retorno referencial em “*Quando estrondava o cerrado*”. Escolhi para o primeiro e terceiro versos os saltos de terça menor, entre as notas *ré* e *fá*, e de terça e quinta diminuta do acorde Bm7(b5). Julguei esse movimento, que me pareceu ao mesmo tempo afetivo e tenso, bastante pertinente ao momento do texto. Considerando ainda que é o momento onde a melodia alcança uma região mais aguda, me parecia encontrar o momento de clímax da canção. Entre eles o segundo verso, cantado em intervalos de segunda maior entre as notas *ré* e *mi*, sétima menor e fundamental do acorde E7. Na partitura a seguir, observa-se a variação da melodia para o último verso do refrão:

21 E7 Am G7 Am Am

Quan-do'es-tron-da-va'o cer - ra - do No ma - to

No primeiro compasso o acorde E7, que prepara o retorno ao acorde Am, embala o verso que recupera o motivo rítmico da primeira estrofe, repetindo nessa mistura entre o pulso binário e ternário, a sensação de suspensão antes do retorno à tônica, na segunda sílaba de “*cerrado*”. Com uma melodia bastante simples, também escolhi uma entoação um tanto distinta da leitura em voz alta. Partindo da nota *mi*, fundamental de E7, a entoação decresce passando pela nota *ré* e em seguida pela nota *dó*, que tensiona o acorde. Nesse momento esta tensão se coloca sobre a sílaba tônica em “*estrondava*”. A melodia em seguida decresce em movimento de arpejo, ou seja, utilizando somente notas da estrutura do acorde, até a entrega em “*cerrado*”, no acorde de repouso no compasso seguinte.

Tendo estas duas partes da canção já prontas, iniciei a escrita de novas estrofes, que aproveitaram o ritmo e a disposição métrica da primeira, ou seja o próprio ritmo encontrado em GSV. O verso “*No mato*” assumiria um papel de repetição que abre as outras três estrofes, num movimento de referenciar a narrativa, e ao mesmo tempo localizar ali outras imagens que estão simbolicamente associadas, como já comentei. A seguir, apresento essas estrofes comentadas uma a uma:

No mato (_ /)
Um choro no escuro, um vulto ligeiro (_ / _ _ / _ _ / _ _ /)
Se arranca do enraizado (_ / _ _ _ _ /)
Se arranca do enraizado (_ / _ _ _ _ /)

Para a segunda estrofe da canção, explorei a leitura de GSV em que são tensionados os limites entre o épico e o lírico na narrativa. Nesse sentido, a canção investe na exploração dessa dualidade e faz uso da leitura conotativa de elementos concretos da narrativa, tratando-os também simbolicamente. O resultado esperado por mim seria de que a canção provocasse na escuta um fenômeno análogo ao que, na minha leitura, se encontra na prosa poética de Guimarães Rosa.

O vulto ligeiro da canção faz referência também à criatura encontrada por Riobaldo na seguinte passagem:

Pousei no capim do fundo — e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também doido de susto: que era um papa-mel, que eu vislumbrei; para fugir, esse está somente. Maior sendo eu, me molhou meu cansaço; espichei tudo. E um pedacinho de pensamento: se aquele bicho irara tinha jazido lá, então ali não tinha cobra. Tomei o lugar dele. (ROSA, 2019, p. 22)

A leitura pela qual encontro, na narração épica da cena, a representação simbólica dessas imagens, permitia uma certa equivalência de sentido entre o “*grotão fechado de môitas*” e os “*crespos do homem*”: escava-se um pouco mais esse lugar simbólico interior, onde se investiga a natureza do medo. Riobaldo encontra o bicho irara “*também doido de susto*”, onde parece ocorrer um espelhamento de seu instinto de sobrevivência. A criatura foge, e ele, reconhecendo que não havia perigos, toma então o seu lugar (também simbolicamente falando). Essa imagem me pareceu importante dentro dos sentidos que ganhavam lugar na canção. Confirmava-se, na minha leitura, o “*medo propositado*” enquanto manifestação do instinto de sobrevivência. O medo é referido em outra passagem, que utilizei para esta e para a última estrofe:

Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas — isso procuro. O Reinaldo comigo par a par, e a tristeza do medo me eivava de a ele não dar valor. Homem como eu, tristeza perto de pessoa amiga afraca. Eu queria mesmo algum desespero. Desespero quieto às vezes é o melhor remédio que há. Que alarga o mundo e põe a criatura solta. Medo agarra a gente é pelo enraizado. (ROSA, 2019, p. 115)

Sendo o medo algo que se encontra agarrado nessa interioridade obscura, a escolha pelo verbo “arrancar” me pareceu apropriada. Encontrei aí a possibilidade de representação para o que se encontra no “*encoberto*”, e se mobiliza forçosamente por uma não-escolha. O “*choro no escuro*” e o “*vulto ligeiro*” são colocados em série no verso, estabelecendo um plano de equivalência: ambos escondidos, arrancados pela circunstância da vida no sertão. A imagem do vulto se associa ao desconhecido e à passagem veloz de algo que não permite

reconhecimento ou elaboração. O choro no escuro representaria uma catarse escondida de sentimentos associados a um medo de ordem indeterminada.

A estrofe que viria a ser a última da canção foi escrita a partir da segunda e fez uso de elementos da mesma passagem. Ficaria assim:

No mato (_ /)
O bicho no largo de algum desespero (_ / _ _ / _ _ / _ _ /)
No fio da ideia amarrado (_ / _ _ _ _ /)
No fio da ideia amarrado (_ / _ _ _ _ /)

O “*desespero quieto*” mencionado por Riobaldo, é considerado “*melhor remédio*”, e para ele possibilita o rompimento com algo. Talvez o instinto de reação que liberta o pensamento da tristeza do medo e permite uma ação de mudança. Me perguntei sobre esse desespero que “*alarga o mundo e põe a criatura solta*”: se por um lado liberta, por outro, prende o pensamento no instinto de reação. Para isso escolhi o verbo “amarrar” e formulei a imagem paradoxal com o “fio da ideia”, baseado também no seguinte fragmento: “*Mas foi aquele grão de ideia que me acuculou, me argumentou todo. Ideiazinha.*” (ROSA, 2019)

Para a terceira estrofe encontrei algumas outras imagens de minha leitura orbitante, que me levaram a conduzir uma espécie de mistura:

No mato (_ /)
Na boca do mundo, um pito um isqueiro (_ / _ _ / _ _ / _ _ /)
Um redemunho invocado (_ / _ _ _ _ /)
Um redemunho invocado (_ / _ _ _ _ /)

A certa altura, Riobaldo divaga sobre o medo:

Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. Medo que já principia com um grande cansaço. Em minhas fontes, cocei o aviso de que um suor meu se esfriava. Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo. (ROSA, 2019, p. 114)

Por encontrar nessa passagem um certa assonância de ideias com a estrofe anterior, me interessei mais ainda no significante “*costas do mundo*”. Encontrei ali a possibilidade dessa corporificação ou personificação do mundo, dos caminhos, das gentes, etc. Retorno então à travessia: “*Aonde? Atravessei aquilo, vida toda... De medo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquele mato, fui, sei lá — e me despenquei mundo abaixo, rolava para o oco de um grotão fechado de moidas...*” (ROSA, 2019)

Se houvesse então as “*costas do mundo*”, seria provável que para despencar “*mundo abaixo*”, haja uma “garganta do mundo”, ou uma “boca do mundo”. Entre as ações possíveis para a boca do mundo personificado, encontrei o ato de “*pitar*” como imagem representativa dos vícios, das compulsões do mundo e do “*homem humano*”. Algo que aparece na narrativa de Riobaldo, como elemento que o afasta de Deus, ou melhor, de uma possível devoção ou disciplina que possibilita a realização de algo, como lhe instruiu o Compadre Quelemém:

Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança — se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nôjo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio. Mas ensinou que, maior e melhor, ainda, é, no fim, se rejeitar até mesmo aquele desejo principal que serviu para animar a gente na penitência de glória. E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas, e paga e repaga, os juro dele não obedecem medida nenhuma. Isso é do compadre meu Quelemém. Espécie de reza? Bem, rezar, aquela noite, eu não conseguia. Nisso nem pensei. Até para a gente se lembrar de Deus, carece de se ter algum costume. Mas foi aquele grão de ideia que me acuculou, me argumentou todo. Ideiazinha. Só um começo. Aos pouquinhos, é que a gente abre os olhos; achei, de per mim. E foi: que, no dia que amanhecia, eu não ia pitar, por forte que fosse o vício de minha vontade.” (ROSA, 2019, p. 115)

Riobaldo, seguindo os conselhos do Compadre Quelemém, cumpre sua devoção abdicando dos prazeres, para assim alcançar o estado de espírito em que se livra do medo:

Conto. De não pitar, me vinham uns rangidos repentinos, feito eu tivesse ira de todo o mundo. Aguentei. Sobejante saí caminhando, com firmes passos: bis, tris; ia e voltava. Me deu vontade de beber a da garrafa. Rosnei que não. Andei mais. Nem não tinha sono nenhum, desmenti fadiga. Reproduzi de mim outro fôlego. Deus governa grandeza. Medo mais? Nenhum algum! (ROSA, 2019, p. 116)

Considerando a associação dessa libertação do medo através da fé em Deus e da abdicção dos prazeres, o contrário estaria associado ao diabo, remetendo à questão do pactário e às questões acerca dessa dicotomia que se estabelece ao longo da obra. Por conta disso, optei por encadear nessa estrofe o verso “Um redemunho invocado”, provocando na canção um momento de encruzilhada com essa presença subjacente, também representada nas tensões harmônicas da música, como mencionei anteriormente. “Um redemunho invocado” representaria ainda uma resultante de seu estado de “nervosias” e de não superação do medo.

6 O TEXTO NA CANÇÃO / A CANÇÃO NO TEXTO

O título da canção *O medo da gente*, já aponta para um dos temas centrais da narrativa de Riobaldo. As suas indagações acerca do medo constituem uma das díades mais importantes do texto: o medo e a coragem. A canção nesse sentido, recolhe fragmentos orbitantes desse centro temático do texto, e trabalha numa reconstituição de algumas de suas elaborações e de suas divagações filosóficas e metafísicas. A escrita de novos versos, como mostrado no capítulo anterior, tenta fazer uso da recursividade poética, das formas fonos-semânticas e do perfil morfossintático da linguagem em *Grande sertão: veredas*.

Como já comentado, a prosa de Guimarães Rosa requer “fineza de atenção”. O caráter poético e a musicalidade do texto, tão discutidos pela crítica, impõe ao leitor uma ressonância, um pulso que opera quase como um tipo de encantamento. Essa implicação de natureza musical na linguagem, causa tal estranhamento, que em alguns casos acaba por refrear a fruição que se esperaria da leitura mais comum em um romance. Sob as considerações de Arrigucci Jr. (1994) acerca da manifestação da função poética na narrativa, aderir ao ritmo do texto possibilita acompanhar a movimentação de outras camadas de sentido. A escuta do *Grande Sertão* e a acumulação dos efeitos dessa função poética, é o que leva às profundezas do que conta Riobaldo.

No próprio fragmento “*No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado.*”, se revela a possibilidade do tropeço metafísico no que poderia ser somente o desenrolar épico da fuga de Riobaldo. Surge assim a possibilidade da escuta, da adesão ao ritmo que verticaliza os sentidos pela postura poética que a linguagem assume em diferentes níveis e em tantos momentos no texto. O comentário de Riobaldo ao seu interlocutor, parece referir às diversas vezes em que esteve no mato, na condição de jagunço, sob circunstâncias onde não há lugar para se ter medo.

É no desdobramento desse tipo de leitura, e sob a exploração da dimensão lírica que se estabelece, pelo ritmo e pelas aliterações, que o intento criativo da canção acontece. Como já comentado, a reiteração do vocábulo “No mato” dentro da canção, ocasiona a suspensão de seu sentido denotativo, passando a fazer uso simbólico do mato, não mais como um parecer ambiental da situação narrada, mas representação de sua condição de mediação no mundo ordinário. A circunstâncias da existência fora de controle, onde o medo que se sai ao inteiro, o “medo propositado” acontece como agente prévio de algo incompreendido. Ou seja, o medo

dentro do “estado do demo”, como já dito anteriormente, com base nas contribuições de Marçolla (2006).

Vale incluir aqui, a relação com o verso da Canção de Siruiz, “*Urubu é vila alta*”, que ao trazer a narrativa a ser contada em seus versos, menciona a vila do Urubu, o meio do caminho de sua vida. Segundo Roncari (2001), o nome da vila seria dentro de *Grande sertão: veredas* uma alusão paródica e metafórica ao tema inicial da Divina Comédia: “*No meio do caminho de nossa vida / Encontrei-me numa selva obscura / Que a estrada reta fora perdida.*” Para Roncari, seria a metáfora da metáfora, a selva escura como um símbolo para a vida terrena, e que de certo modo permite um paralelo entre o primeiro verso de Siruiz e o primeiro verso da canção produzida neste estudo.

Em termos de melodia, como já mencionado o salto de quinta ascendente (*lá-mi*) na entoação do primeiro verso “No mato”, pode representar a distância do(s) lugar(es) representado(s) em relação ao narrador, seja essa uma distância geográfica ou uma distância medida no tempo, da memória que se recupera no relato. Para além disso, segundo as contribuições de José Miguel Wisnik (2007), o salto de quinta realiza um certo “esforço antientrópico, dotado ou investido de um eros heróico” que dá o caráter dinâmico a esse intervalo. É interessante observar que o verso “O medo da gente se sai ao inteiro” sustenta a nota *mi*, no ritmo galopante de seus anapestos, até o tropeço que instaura o pacto fáustico, o desliz de um *semitom* para a nota *mi bemol* na melodia, que provoca a tensão do trítono. Observa-se a partitura novamente:

$\text{♩} = 105$
Am
3
Cm6

No ma - to O me - do da gen - te se sai ao in - tei - ro

Como visto nas contribuições de Wisnik (2007), o advento do trítono e o surgimento da música tonal no contexto da música clássica, acompanhariam a tomada de uma perspectiva egocentrista do homem. Um “clima mefistofélico” da passagem do mundo feudal para o mundo capitalista e da ideia de progresso na modernidade. Em certa perspectiva, esses valores podem estar associados à figura do herói, no momento em que Riobaldo decide realizar o pacto, para adquirir forças e derrotar o Hermógenes, podendo assim instaurar a ordem no sertão.

Outro detalhe importante é que o trítono nessa passagem instaura uma crise por uma tensão harmônica, que não encontra sua resolução, como tipicamente esperado da lógica

cadencial resolutive da música tonal e descrita por Wisnik (2007). Isto porque de fato os acordes responsáveis pelo acompanhamento dos versos até aqui, não operam no movimento entre os graus dominantes e o grau da tônica da escala. Observa-se na partitura a seguir a continuação até o final da primeira estrofe:

5 Am Cm6

Um me-do pro-po-si - ta - do Um me-do pro-po-si - ta - do No

A melodia se movimenta através da alternância dos acordes de *lá menor* (Am) e *dó menor com sexta* (Cm6), pela qual não se dá o movimento de resolução, o duplo deslizamento de semitons e repouso na tônica. O que se tem são dois acordes operando em uma lógica mais própria da música modal, onde a melodia transita em dois territórios similares, mas não idênticos, em que a escala se altera sutilmente a partir de um movimento de modulação. Nesse movimento ocorre a inserção do trítono, pelo deslizamento da nota *mi* para *mi bemol*, mas não a sua resolução, resultando apenas no retorno dessa modulação, no acorde de *lá menor*. A repetição dessa alternância cíclica e não resolutive entre os diferentes níveis de tensão, talvez sugira outras interpretações sobre a representação do pacto, incluindo a associação da dúvida permanente de Riobaldo sobre a consumação ou não do mesmo.

Já no caso do refrão, como visto anteriormente, a melodia e a harmonia seguem a lógica tonal descrita por Wisnik (2007), com a sequência *subdominante-dominante-tônica*, com os acordes o *si menor com sétima e quinta diminuta* (Bm7(b5)), o *mi maior com sétima* (E7) e o *lá menor* (Am), respectivamente, ou no esquema II-V-I. Observa-se na partitura:

18 Bm7(b5) E7 Bm7(b5)

Eu vinh-a vo - an - do Da ba-la-que vin-ha Da vi-da qu'eu ti-nha

Importante considerar que os versos acima tiveram por inspiração a passagem em que Riobaldo descreve o redemoinho, mencionada anteriormente também nas contribuições de Marçolla (2008), seguindo o pressuposto inicial que fora o de imitar o ritmo e a forma com que a prosa de João Guimarães Rosa reproduz o movimento do próprio redemoinho. No entanto, como já comentado, há outros pressupostos na cena descrita que sugerem outro ritmo

e outra forma, em especial o encadeamento pelos versos colocados em série, representando a superposição dos movimentos de fuga e de rememoração dentro do tempo da canção. O resultado ainda sim, apesar de contar com versos mais regulares, talvez se relacione em parte com o redemoinho pelo movimento da melodia e da harmonia. Observa-se a segunda metade do refrão na partitura:

21 E7 Am G7 Am Am

Quan-do'es-tron-da-va'o cer - ra - do No ma - to

Nota-se já pela ordem dos acordes, que o cadencial realiza o movimento de resolução e repouso na tônica, não de modo direto mas realizando uma “volta” nos acordes de preparação, num esquema II-V-II-V-I, ou ainda / Bm7(b5) / E7 / Bm7(b5) / E7 / Am /. Os três primeiros possuem a mesma configuração rítmica, com alternância melódica no segundo. O quarto verso muda, retomando o motivo rítmico da primeira estrofe da música, causando certa suspensão rítmica até a resolução do trítone, repousando no acorde de Am.

A partir das considerações de Wisnik (2007), acerca do tempo musical enquanto extensão do tempo subjetivo é possível perceber que o desenvolver de um cadencial tonal no refrão em direção a uma resolução da crise instaurada, atravessa os tempos cíclicos das demais estrofes.

Nessas estrofes o tempo está mais intrinsecamente aderido ao ritmo do texto, transitando entre aceleração e flutuação, e onde não ocorre resolução, mas sim uma reiteração da tensão, assim que o discurso da canção se referencia novamente seguindo a partir do verso “No mato”. Os versos que seguem, todos parecem enunciar sentidos acerca do “medo propositado”, num movimento cíclico de “nervosias”:

*No mato / O medo da gente se sai ao inteiro / Um medo propositado /
 No mato / Um choro no escuro, um vulto ligeiro / Se arranca do enraizado /
 No mato / Na boca do mundo, um pito um isqueiro / Um redemunho invocado /
 No mato / O bicho no largo de algum desespero / No fio da ideia amarrado /*

No refrão, o movimento resolutivo da crise parece acompanhar um ritmo com figuras mais marcadas, à medida com que referencia no relato aquilo tudo como reflexões que teria no passado: / *Eu vinha voando / Da bala que vinha / Da vida que eu tinha / Quando estrondava o cerrado* /. O movimento de fuga, encadeado pela seriação dos elementos “vida

que eu tinha” > “bala” > “eu”, nos versos, parece ter um movimento espelhado ao da resolução do trítono, a crise resolvida através da fala. Ou como previsto por Wisnik (2007), um centramento reparador do *ego* pela linguagem tonal dentro do tempo da canção.

Nessa leitura, as estrofes iniciadas pelo verso “No mato”, localizam também imageticamente uma interioridade, um inconsciente. Nos “crespos” do homem, estão os sentidos associados ao medo, trazidos pelos versos que se seguem. O movimento cíclico da harmonia nesse momento instaura a tensão do trítono, num vai vêm sem resolução, como se fosse o próprio “estado do demo”, no interior do redemoinho. Sob essa falta de controle, sob esse jogo de forças, o narrador na canção, só encontra saída no refrão onde ocorre a resolução da tensão harmônica. A crise aí se resolve junto a uma nova referência da memória no tempo da canção. Uma lembrança do passado, da vida de jagunçagem que se tinha quando “o cerrado estrondava”. A tensão dessa rememoração da fuga, vai dissipando, de dentro para fora, como um redemoinho de desfazendo. “Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus.”

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Motivado pelas ressonâncias deixadas por uma escrita tão inquietante quanto a de João Guimarães Rosa, este Trabalho de Conclusão de Curso teve por objetivo investigar acerca dessa dimensão “cantável”, que se faz ouvida na leitura de *Grande sertão: veredas*. Para aprofundar essa investigação, buscou-se compreender a respeito dos mecanismos envolvidos na linguagem do romance, responsáveis pela musicalidade constitutiva de seu tecido discursivo, perceptíveis em especial na leitura em voz alta. Além disso, este estudo teve por objetivo investigar sobre a reprodutibilidade desses mecanismos em outro tipo de manifestação estética, a canção, e sobre as relações que se estabelecem entre o novo objeto e o texto de origem.

Essas investigações foram realizadas através de uma pesquisa bibliográfica, na busca por obras já publicadas a respeito da sonoridade inerente ao romance de Rosa, bem como sobre suas relações com a música. Também foi realizada uma exploração criativa do texto, procurando reconhecer e apreender os modos de manifestação da linguagem na prosa rosiana, de maneira a reproduzir as suas sonoridades dentro de uma canção escrita em conexão com a obra.

Ao longo da pesquisa convencionou-se chamar de tradução esse processo, a partir das ideias de Jakobson (2010) acerca da definição de tradução intersemiótica. Assim foi possível vislumbrar uma metodologia para traduzir em som e sentido a escritura no formato da canção e a atingir os objetivos deste estudo. Essa metodologia se constituiu dos seguintes procedimentos: identificação de elementos constituintes da musicalidade da narrativa; seleção de passagens conectadas por uma temática específica; e adaptação e criação de versos e motivos melódicos conexos à oralidade do texto.

Os resultados referentes à investigação acerca da musicalidade constitutiva da narrativa de Riobaldo, em especial as contribuições de Arrigucci Jr. (1994) e Marçolla (2008), mostram que a dimensão lírica e o ritmo são elementos chave para a leitura de *Grande sertão: veredas*, uma vez que o texto apresenta uma prosa poética, construída por ritmos frasais elaborados em sua natureza de versificação. Com isso, e com a produção da canção conectada aos elementos dessa natureza, a hipótese que mobiliza o objetivo principal deste estudo foi confirmada: é possível traduzir os efeitos de som e sentido do texto para o interior de uma canção.

Já os resultados referentes à investigação criativa pela produção da canção a partir do romance, fazendo uso dos elementos constitutivos da prosa de Guimarães Rosa, mostram a identificação mais pontual dos elementos sonoros constitutivos do texto, bem como criações possíveis de combinações desses elementos. A canção intitulada *O medo da gente* se origina nas palavras de Guimarães Rosa de modo direto em sua primeira estrofe, e se desdobra em novos elementos, através de signos verbais e não-verbais (rítmicos, melódicos e harmônicos), ao longo de suas demais partes. Partimos do entendimento da presença do ritmo do texto dentro da canção, ou seja, os versos foram produzidos a partir da captação desse ritmo e as melodias propostas funcionam como suporte para novas significações. Nesse gesto, se faz um recorte de sentidos, a partir de uma leitura da narrativa de Riobaldo e de elaborações acerca do medo (e do demo).

De modo indissociável o ritmo e o caráter poético da prosa rosiana constituem sua maneira própria de operação da linguagem, responsável por certa verticalização dos sentidos. Esse caráter expansivo proporciona uma experiência de leitura muito profunda e enriquecedora. *Grande sertão: veredas* é um livro capaz de emitir frequências de modo permanente. Quando captadas essas frequências, o texto parece deixar no leitor um tipo de ressonância. Desse modo, parece muito natural que a mobilização por manifestar algum tipo de resposta a essas frequências, seja o intento de escrever uma canção em que canta a voz de Riobaldo, por exemplo.

Nesses termos, este estudo valeu-se de um procedimento que convém chamar aqui de “leitura orbitante”, que consiste na busca não linear de fragmentos associados, dentro do texto, a um núcleo temático da obra, nesse caso, o medo/o demo. Esse método permitiu interpretar e criar em torno do tema central, fazendo uso da recursividade poética da linguagem do próprio *Grande sertão: veredas*, e é possível que seja produtivo de algum modo em outras pesquisas e investigações criativas.

Estudos futuros podem realizar outros recortes temáticos dentro da obra de Guimarães Rosa para a produção de novas canções, utilizando procedimentos semelhantes aos adotados aqui. Outra possibilidade seria desenvolver trabalhos que investiguem relações entre a obra e produções artísticas já existentes, do ponto de vista da oralidade.

Embora existam muitos estudos relacionando música e literatura na obra de João Guimarães Rosa, ainda há espaço teórico para pesquisas que se aprofundem no caráter musical e poético de sua criação literária. Em especial, trabalhos de ordem criativa, que relacionem literatura a outras formas estéticas, potencializando os sentidos da linguagem. O presente trabalho apresenta-se como uma pequena demonstração desse exercício.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, Ano 25, nº 40, p. 07-29, novembro, 1994.
- BARBOSA, F. A.; OLIVEIRA, A. Grande sertão: veredas: Um Cancioneiro Sertanejo. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2016.
- CRUZ, A. R. A cartografia da canção de Siruiz. *Olho d'água*, v. 11, n. 2, 3 jul. 2020.
- HEMILEWSKI, A. M. O mito fáustico em Grande sertão: veredas. *Língua e Literatura*, v. 8, n. 12, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20ª ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MARÇOLLA, B. A. O ritmo em Grande Sertão: Veredas. *Revista da Anpoll*, Belo Horizonte, v. 1, n. 24, julho, 2008.
- _____. A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande Sertão: veredas. Belo Horizonte, 2006. 328f. Orientadora: Profª. Drª Márcia Marques de Moraes. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O Averso da Linguagem em Grande Sertão: Veredas. In: FANTINI, Marli. Machado e Rosa – Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo, n. 7, p. (249-255), novembro de 2006.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. O que é comunicação poética. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- REINALDO, G. F. Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa. repositorio.ufc.br, 2020.

- RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e Música. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- RONCARI, L. A canção de Siruiz/Ziuris. *Teresa*, São Paulo, v. (4-5). p. 283-295. Agosto, 2003. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116387>
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSA, J. G. Primeiras estórias. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a
- ROSA, João Guimarães. No Urubuquaquá, no Pinhém. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- ROSENFELD, Kathrin H. Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 1, n. 2, p. 7-24, 2003.
- WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VERTUAN, E.; FUZA, P. J. Grande sertão: veredas do ritmo na canção de Siruiz. *Revista Virtual de Letras, Londrina*, v. 5, n. 2, p. (154-172) ago./dez., 2013.

APÊNDICE - PARTITURA

O medo da gente

Canções no Grande sertão

Ramiro Machado

Ramiro Machado

♩ = 105

Am **Cm6**

No ma - to O me - do da gen - te se sai ao in - tei - ro

Am **Cm6**

Um me - do pro - po - si - ta - do Um me - do pro - po - si - ta - do No
b

Am **Cm6**

ma - to Um cho - ro no'es - cu - ro um vul - to li - gei - ro

Am **Cm6**

Se'ar - ran - ca do'en - ra - i - za - do Se'ar - ran - ca do'en - ra - i - za - do

Bm7(b5) **E7** **Bm7(b5)**

Eu vinh - a vo - an - do Da ba - la que vin - ha Da vi - da que eu ti - nha

E7 **Am** **G7** **Am** **Am**

Quan - do'es - tron - da - va'o cer - ra - do No ma - to

Cm6 **Am**

Na bo - ca do mun - do um pi - to'um es - quei - ro Um re de munho'in - vo - ca - do

Cm6 **Am**

Um re - de munho'in vo ca do No ma - to

2

34 Cm6 Am

O bi cho no lar go de'al gum de ses pe ro No fio da'i dei a mar ra - do

38 Cm6 Bm7(b5)

No fio da'i dei a mar ra do Eu vinh-a vo - an - do

42 E7 Bm7(b5) E7

Da ba-la que vin-ha Da vi-da qu'eu ti-nha Quan-do'es-tron-da-va'o cer -

45 Am G7 Am

ra - do