

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Maíra Pinheiro Tavares

**O (EN)CANTO DA LINGUAGEM RENDADA: ritmo e sonoridade em
Tutameia, de Guimarães Rosa**

BELO HORIZONTE – MG
2024

Maíra Pinheiro Tavares

**O (EN)CANTO DA LINGUAGEM RENDADA: ritmo e sonoridade em
Tutameia, de Guimarães Rosa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Claudia Campos Soares

BELO HORIZONTE – MG
2024

Tavares, Máira Pinheiro.

R788t.Yt-e O (en)canto da linguagem rendada [manuscrito] : ritmo e sonoridade em *Tutameia*, de Guimarães Rosa / Máira Pinheiro Tavares. – 2024.

1 recurso online (182 f.: il., p&b.) : pdf.

Orientadora: Claudia Campos Soares.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 176-181

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Tutameia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Língua portuguesa – Ritmo – Teses. 4. Poética – Teses. 5. Música e literatura – Teses. I. Soares, Claudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6- 2706

Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE MAÍRA PINHEIRO TAVARES

Número de registro: 2019698948. Às 14 horas do dia 23 (vinte e três) do mês de fevereiro de 2024, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 23/01/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *O (EN)CANTO DA LINGUAGEM RENDADA: ritmo e sonoridade em Tutameia, de Guimarães Rosa*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Cláudia Campos Soares, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida - UNIMONTES - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior**, em 24/02/2024, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Roniere Silva Menezes, Usuário Externo**, em 24/02/2024, às 20:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2024, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Márcia Marques de Moraes, Usuária Externa**, em 26/02/2024, às 12:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto**, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 11/03/2024, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2997319** e o código CRC **739515FB**.

A minha mãe, por ser exemplo de “que viver é
um rasgar-se e remendar-se”

AGRADECIMENTOS

Um trabalho desta importância não se faz sozinho. Ao fim desta travessia, é preciso agradecer a quem esteve junto comigo. Em primeiro lugar, ponho-me em gratidão ao Senhor de Todas as Coisas, em todas Suas formas. Rendo graças ao Espírito Santo, que nunca me falhou quando precisei da luz da Sua sabedoria e ao companheirismo de Jesus, meu amigo mais querido.

Agradeço à minha mãe, cuja partida aconteceu durante a elaboração deste trabalho e que “achava estudo a coisa mais fina do mundo”. Com suas lutas e dificuldades, ela me proporcionou a melhor educação possível e por isso cheguei até aqui. Sei que onde você está, mãe, continua muito orgulhosa do caminho que percorri. Em sua força, encontrei garra para seguir.

Aos amigos, aos familiares, aos colegas e ao meu companheiro, Pedro, por aguentarem minhas reclamações, minhas dúvidas, meus desânimos e por, ainda assim, incentivarem e restituírem a confiança em mim mesma.

À minha orientadora Claudia Campos Soares, que, desde o primeiro momento, foi uma parceira atenciosa e presente. A sua dedicação e sua atenção aos detalhes fizeram enorme diferença neste trabalho e serão um exemplo para toda a minha vida profissional. Obrigada pelo companheirismo, pela empatia e por ser essa leitora de Rosa tão leve e ao mesmo tempo tão meticulosa.

À Unimontes, instituição onde comecei meus estudos acadêmicos, especialmente na pessoa da professora Ivana Ferrante, por abrir meus olhos e ouvidos “às cantigas de se fechar os olhos”.

Aos professores da banca de qualificação, pelos valiosos comentários e instruções. À professora Tereza Virgínia, pela leitura analítica e pela atenção ao meu trabalho. Ao professor Roniere Menezes, pela gentileza dos comentários musicais e pelas sugestões certeiras. Obrigada ainda por aceitarem, com presteza, compor a banca de defesa.

Agradeço aos demais componentes da banca examinadora que, de forma tão prestativa, acolheram a tarefa de contribuir para o enriquecimento desta tese. Agradeço afetosamente às primeiras rosianas da minha vida, que tanto admiro, Ivana Ferrante e Márcia Marques, por sempre me proporcionarem o encantamento pelo texto de Guimarães Rosa. À professora suplente Telma Borges, pesquisadora perspicaz e intensa, pelo carinho com qual se dedica aos estudos e aos estudiosos de Rosa. Agradeço ainda às professoras suplentes Márcia Machado e Ednília Nascimento, pelo aceite ao convite.

Por fim, agradeço a todos que compartilharam seus conhecimentos comigo, alimentando minhas indagações, porque, como afirmou Riobaldo: “quem desconfia, fica sábio”.

“(...) belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos (...)”
 (“A estória de Lélío e Lina” – ROSA, 2009a, p. 585)

RESUMO

Este trabalho realizou uma análise do último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa, *Tutameia*: Terceiras estórias, seguindo a travessia já iniciada por muitos estudos críticos sobre a obra do autor. A nossa ideia foi enfocar o esmero com que Rosa elabora seu texto, como uma estrutura rendada, e rastrear os elementos que fazem as narrativas adentrarem o campo da poesia. Trabalhamos, nessa linha, para discutir um livro que os críticos ainda não estudaram sob essa perspectiva. O livro é composto por estórias muito curtas, nas quais os sentidos estão condensados em poucas palavras. O objetivo principal deste trabalho foi investigar a utilização de recursos tradicionalmente atribuídos à poesia e sua função na prosa das “Terceiras Estórias”. Os mais recorrentes e de maior impacto são aqueles que concedem musicalidade à obra, como o ritmo e os recursos sonoros. Rosa busca, com sua linguagem musical, alcançar a visão inédita, para além do senso comum. O autor de *Tutameia* convoca seu leitor a “abrir a cabeça para o total”, isto é, a observar o mundo por ângulos não convencionais, limpar seus olhos, ver (e ouvir) de outra maneira. A fim de atingir esse fim é que acreditamos que Rosa trabalha tanto a linguagem: para produzir efeitos musicais, que trazem adensamento de sentidos. Para Guimarães Rosa, como para Paul Valéry, as palavras utilizadas na linguagem comum são insuficientes para expressar “verdades humanas”. Daí que Rosa adentre à esfera do experimentalismo sonoro. Para discutir essa questão, no primeiro capítulo, fizemos um apanhado da fortuna crítica rosiana sobre o assunto. No segundo capítulo, discutimos a arquitetura complexa e enigmática do livro, na qual os paratextos distribuídos ao longo de *Tutameia* também constroem ritmo. No terceiro capítulo, fizemos a leitura de algumas estórias perscrutando como a linguagem musical é engendrada nas narrativas. E, por fim, no quarto capítulo, exploramos como as referências explícitas à música e a elementos constitutivos do universo musical relacionam-se com a musicalidade da linguagem em algumas narrativas. Para esse estudo analítico, referenciamos, como base, autores que estudaram o ritmo e a musicalidade na literatura, como Octavio Paz, Paul Valéry, José Miguel Wisnik, Alfredo Bosi, Antonio Candido e também estudiosos do campo musical como o maestro Sérgio Magnani, Bohumil Med e Murray Schafer. À luz desses estudos, esperamos ter demonstrado como *Tutameia* é uma obra na qual a musicalidade desempenha papel relevante na estrutura do livro e na constituição das estórias.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutameia*; linguagem; ritmo; sonoridade.

ABSTRACT

This work carried out an analysis of the last book published in his lifetime by João Guimarães Rosa, *Tutameia*: Terceiras estórias, following the journey already begun by many critical studies on the author's work. Our focus was on the care with which Rosa elaborates his text, like a lace structure, and tracing the elements that make the narratives enter the field of poetry. We work to discuss a book that critics have not yet studied from this perspective. *Tutameia* is made up of very short stories, in which the meanings are condensed into a few words. The main objective of this work was to investigate the use of resources traditionally attributed to poetry and their function in the prose of “Third Stories”. The most recurrent and most impactful are those that give the work musicality, such as rhythm and sound resources. Rosa seeks, with his musical language, to achieve an unprecedented vision, beyond common sense. The author of *Tutameia* calls on his reader to “open their heads to the totality”, that is, to observe the world from unconventional angles, clearing their eyes, to see (and hear) in a different way. In order to achieve this end, we believe that Rosa works so hard with language: to produce musical effects, which bring meanings to the senses. For Guimarães Rosa, as for Paul Valéry, the words used in common language are insufficient to express “human truths”. Hence Rosa enters the sphere of sound experimentalism. To discuss this issue, in the first chapter, we made an overview of Rosiana's critical fortune on the subject. In the second chapter, we discuss the complex and enigmatic architecture of the book, in which the paratexts distributed throughout *Tutameia* also build rhythm. In the third chapter, we read some stories, examining how musical language is engendered in narratives. And finally, in the fourth chapter, we explore how explicit references to music and constituent elements of the musical universe relate to the musicality of language in some narratives. Our basis for this analytical study references authors who studied rhythm and musicality in literature, such as Octavio Paz, Paul Valéry, José Miguel Wisnik, Alfredo Bosi, Antonio Candido as well as scholars in the musical field such as maestro Sérgio Magnani, Bohumil Med and Murray Schaffer. In light of these studies, we hope to have demonstrated how *Tutameia* is a book where musicality plays an important role in the structure of the book and in the constitution of the stories.

Keywords: Guimarães Rosa; *Tutameia*; language; rhythm; sonority.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Primeiro índice de <i>Tutameia</i>	43
Figura 2 – Segundo índice de <i>Tutameia</i>	45
Figura 3 – Efigie da Coruja presente em alguns contos nas primeiras edições de <i>Tutameia</i>	55
Figura 4 – Efigie do Caranguejo presente em alguns contos nas primeiras edições de <i>Tutameia</i>	55
Figura 5 – Demonstração das notas musicais	153
Figura 6 – Imagem da representação das linhas do pentagrama	158
Figura 7 – Imagem das notas no pentagrama	159
Figura 8 – Imagem de representação de staccato no pentagrama	165

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
CAPÍTULO 1 - Guimarães Rosa e a poesia da prosa	21
1.1 – A poesia da prosa rosiana e a crítica	22
CAPÍTULO 2 – O ritmo e os paratextos de <i>Tutameia</i>	34
2.1– Música, ritmo, vida e literatura	35
2.2 – "O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber": o ritmo nos paratextos de <i>Tutameia</i>	40
2.3 – "A estória não quer ser história": o ritmo na montagem dos contos	57
CAPÍTULO 3 - “FORTE GRAVE MÚSICA SE OUVINDO”: quando faltam palavras, a música	64
3. 1 – Para “ouvir o visto” e “ver o ouvido”: música e literatura	65
3.2 – “À engendra poética ou para artifício-de-cálculo”: ritmo e linguagem	73
3.3 – “Nos tratos da poesia e da transcendência”: leitura literária-musical de contos de <i>Tutameia</i>	75
3.3.1 – “Ciganos de roupagem e de linguagem”: a sonoridade nas estórias dos ciganos.....	78
3.3.2 – “Abriam a natureza, cantavam letrilhas”: a paisagem dos contos e os sons	93
3.3.3 – “Meio se escuta, dobro se entende”: a dicção feminina e os sons	105
3.4 - “O silêncio proposital dá maior possibilidade de música”: o som e o silêncio	124
CAPÍTULO 4 – “MÚSICA, IMAGEM RENDADA”: as referências musicais e sua influência na musicalidade da linguagem de <i>Tutameia</i>.....	132
4.1 – “Cantigas migradoras que pousam no coração do povo”: a música na composição rosiana	133
4. 2 – “O poeta não cita: canta”: a linguagem rendada de <i>Tutameia</i>	135
4.3 – “Como uma pauta de música”: os sons intensos em <i>Tutameia</i>	144
4.4 – “Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida”: a música na estrutura das composições	149
4.5 – “As cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor”: a música dos ciganos	166

CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	177
--------------------------	------------

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“De maneira que da que fosse poesia não se falava, feito um segredo ajudado a guardar; a sua parava uma fama áptera.” (ROSA, 2017, p. 194)

Considerações Iniciais

Apesar de muito estudadas, não foram exauridas as possibilidades de pesquisa sobre as obras de João Guimarães Rosa, principalmente no que se refere a *Tutameia*. Esta pesquisa fundamentou-se na nossa percepção de que tal obra está a exigir ainda mais reflexões, principalmente no que se refere ao extremo cuidado do autor com a linguagem utilizada. A complexidade de *Tutameia* solicita mais estudos, haja vista que toda obra literária sempre permite mais indagações.

Os contos de *Tutameia* foram publicados inicialmente na revista *Pulso* antes de serem reunidos em livro. Limitações editoriais relacionadas ao espaço disponível para a publicação levaram o escritor a uma “excessiva concentração”, conforme observou Paulo Rónai, como se suas histórias fossem “romances comprimidos ao máximo”. (RÓNAI, 2009a, p. CCXXXIV)

Essa ideia é reforçada pelo próprio autor em entrevista a uma televisão alemã, registrada no documentário “Outro Sertão”, de 2013, de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. Ao mostrar a vivência de Guimarães Rosa na Alemanha nazista como vice-cônsul, o filme apresenta, em um dos momentos da mencionada entrevista, o questionamento do crítico Walter Höllerer sobre o livro recém-lançado na época, *Primeiras Estórias*, e seu formato mais curto em relação aos livros anteriores de Rosa. O escritor mineiro afirma que, por ter escrito as histórias para um Suplemento Literário, a exigência de espaço fez com que ele diminuísse o tamanho das narrativas. Expõe ainda que encarou essa mudança como boa, porque, segundo ele, “para o artista, toda limitação é estimulante”. Neste momento, o crítico assinala o gradativo aumento da concisão dos textos do escritor brasileiro e mostra-se curioso sobre a sequência futura de suas obras, uma vez que não se poderia saber se o autor “vai passar do conto a histórias ainda mais curtas, para, no fim, escrever poesia”. Rosa responde rindo: “Chegarei até o hieroglifo”.

Acreditamos que, embora não tenha chegado a isso em *Tutameia*, Guimarães Rosa estava a caminho, pois seus contos são ainda mais concisos que os do livro anterior. Entendemos que essa forma condensada, que exige um trabalho extremamente cuidadoso com a linguagem, proporciona grande densidade de significado às histórias de *Tutameia*. Para atingir esse fim, o autor utiliza recursos que imprimem características poéticas ao texto.

Segundo Paulo Rónai (2009), Rosa dava grande importância a esse livro “surgido em seu espírito como um todo perfeito, não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário” (RÓNAI, 2009, p. CCXXX). Entre as histórias do livro, segundo o crítico, “havia inter-relações” e todas as palavras “eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se

podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.” (RONÁI, 2009a, p. CCXXXI)

Como sabemos, *Tutameia* apresenta uma estrutura bastante singular. O livro é composto por 44 textos e apresenta dois índices: o primeiro apresenta as histórias organizadas em ordem alfabética, havendo uma interrupção desse ordenamento a partir da letra “J”. O conto “João, Porém, o criador de perus” é seguido pelos “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, cujas primeiras letras são as iniciais do autor. Depois disso, os contos voltam a seguir o ordenamento alfabético. No segundo índice, os contos são divididos em “Prefácios” e “Contos”. Dos 44 textos, 40 são classificados simplesmente como “Contos” e 4 são chamados “Prefácios” – embora sejam 4 e só um deles se apresente na abertura do livro; os demais estão dispostos entre as narrativas, contrariando o sentido usual do termo “prefácio”. Nesse último índice, também se nota uma inversão no título do volume: no primeiro índice o título “principal”, *Tutameia*, aparece seguido de *Terceiras histórias* abaixo e entre parêntesis; no segundo, *Terceiras histórias* aparece como título principal e *Tutameia* vem logo abaixo, em letras menores e entre parêntesis.

Como se vê, Rosa, propositalmente, inscreveu em seu livro muitos enigmas, que pedem decifração, e a isso tem-se dedicado muitos estudiosos. Como afirmou Rónai, Rosa submete os críticos (e os leitores) a uma verdadeira “corrida de obstáculos” (RÓNAI, 2009a, p. CCXXXI). Outro desses “obstáculos” é o próprio título do livro – ou melhor, um deles: *Terceiras histórias*. Rosa escreveu as *Primeiras histórias* e publicou, a seguir, as Terceiras, sem passar pelas segundas. Sobre esse assunto, vale lembrar este diálogo que, segundo Paulo Rónai, se deu entre ele e o autor de *Tutameia*:

- Por que Terceiras histórias – perguntei-lhe – se não houve as segundas?
- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em Primeiras histórias. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as Segundas histórias.
- E o que diz o autor?
- O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. (RÓNAI, 2009a, p. CCXXXI)

Essa arquitetura complexa e enigmática, aliada à extrema condensação de sentidos realizada nos contos, gera muitas dificuldades de leitura. E elas foram previstas pelo autor, que acrescenta, ainda, epígrafes aos dois índices do livro, ambas de Schopenhauer. A primeira é a seguinte: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza

de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” A epígrafe do segundo índice, não por acaso denominado “Índice de releitura”, é a que se segue: “*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.*” Ambas, como se percebe, falam da necessidade de uma segunda leitura, que esclareceria o que, da primeira vez, não foi compreendido.

Os contos de *Tutameia* são produzidos como um tecido muito elaborado. Por isso, para caracterizá-lo, utilizamos a imagem da renda. A renda, para além do tecido, tem uma tessitura especial, que não visa à utilidade prática, mas satisfaz um outro tipo de necessidade, o mesmo que faz as pessoas produzirem arte – que, nas palavras de Rosa, é o que “transmuz da pedra da palavra”. (ROSA, 2009a, p. 485).

O trecho citado acima aparece em “O Recado do Morro” e se refere à transformação que Laudelim Pulgapé operou na narrativa do Coletor, penúltimo transmissor do “recado do morro”. No final dessa estória, a comitiva que guiava um naturalista estrangeiro, Seu Alquiste, participa de uma festa, na qual o poeta popular executa sua nova canção. A música é de tal forma elaborada que, depois de sua apresentação, até seu Alquiste, mesmo sem entender a língua, foi tocado pelas palavras e pela melodia da canção: “Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo” (ROSA, 2009a, p. 485). Sobre essa conexão do personagem estrangeiro com a canção popular sertaneja, afirma ainda o narrador: “Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verbo transmuz da pedra das palavras.” (ROSA, 2009a, p. 485).

Rosa, como Laudelim, consegue extrair da “pedra das palavras” algo que as transcende: o “profundo do bafo, da força melodiã”. O que ambos, criador e criatura, realizam é a elaboração de algo bruto, a partir da qual se atinge um sentido a mais, como o que a renda acrescenta ao tecido. As imagens utilizadas por Paul Valéry (1991) para diferenciar prosa e poesia, associando a prosa ao andar e a poesia à dança, ajudam-nos a mostrar essa linguagem rendada a que nos referimos. O poeta francês observa que:

Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. A prosa e poesia distinguem-se (...) através da diferença de certas ligações e associações feitas e desfeitas (...) (VALÉRY, 1991, p. 212).

Valéry observa que tanto o andar quanto a prosa têm um sentido utilitário, pois visam a um objetivo preciso, a um resultado específico. E não chamam a atenção, pois são naturais. A poesia e a dança, ao contrário, têm seu fim em si mesmas; e são artificialmente construídas

segundo certas regras, certos códigos, que as diferenciam da prosa e do andar. Por isso, a palavra poética, ao invés de estabelecer uma comunicação direta, imediata, é “problemática e introduz uma resistência estranha, frustra todos os esforços de definição assim que a retiramos de circulação para examiná-la à parte, procurando-lhe um sentido após tê-la subtraído à sua função momentânea.” (VALÉRY, 1991, p. 203) Para Valéry, portanto, o andar está para a prosa assim como a dança está para a poesia e, para nós, o tecido está para a renda. É essa renda da linguagem que estudamos em *Tutameia*.

Sobre isso, é preciso relembrar que foi com a escrita de poemas que Rosa se apresentou ao julgamento da crítica. Em 1936, concorreu ao prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras com *Magma*. A obra saiu vitoriosa, recebeu elevados elogios e, consoante o parecer do relator do concurso, Guilherme de Almeida, “tão altamente distanciada, paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio” (ALMEIDA, 2012, p. 9). O poeta parecerista afirma ainda que *Magma* é “[p]ura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava” (ALMEIDA, 2012, p. 10)

Quando recebe o prêmio por *Magma*, o autor discursa:

O poeta não cita: canta. [...] O Magma, aqui dentro, reagiu e tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com que talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a que a vossa consagração me força a respeitar. Sou-lhe grato, principalmente, pelo privilégio que me obteve de poder - sem demasiadas ilusões, mas reverente - levantar a voz neste recinto (ROSA, 2012, p. 13-14)

Por essas palavras, percebe-se que, já nessa época, o autor mineiro parece não mais acreditar na forma da escrita em versos, todavia respeita a maneira como esse “magma interno” embrenhou-se nas “regras chamadas poéticas”.

Confirmamos essa ideia na entrevista concedida a Günter Lorenz, em 1965, a respeito do livro de poemas e do início da sua carreira literária como lírico, em que Rosa responde:

Escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. [...] Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. [...] desde então não me interessei pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros (ROSA, 2009a, p. XXXVIII)

Apesar dessas palavras, é ainda nesta mesma entrevista que o escritor de *Tutameia* declara: “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema.” (ROSA, 2009a, p. LVII). Rosa parecia saber o poder do exercício lírico e a formalidade das regras poéticas, em suas convenções de versificação e outros recursos a quem ele atribui à morte da poesia, sendo justamente isso que ele transpõe para seu exercício de prosador. Nessa atividade, ele faz poesia sem fazer poema, pois trabalha com todos os âmbitos da palavra: com a parte gráfica do vocábulo, com o morfema, com a sintaxe, enaltecendo e escolhendo a palavra por si, por sua determinação fônica e não só semântica.

A poesia da prosa que Rosa engendrava em seus textos é confirmada também pelo seu segundo tradutor de *Grande sertão: veredas* para o alemão, o professor e pesquisador Bertold Zilly. Em uma entrevista apresentada na exposição “Sertão Mundo”, organizada pelo Espaço do Conhecimento da UFMG, explicou que “para evidenciar melhor a (...) musicalidade” da obra, decidiu escrever o romance inteiro (original e a sua tradução) “como poema em versos livres, reservando, portanto, para cada verso uma linha.” Para ele, “a percepção é de como assim o texto fica mais transparente em suas propriedades poéticas. Os paralelismos, anáforas, aliterações, rimas e outros recursos estilísticos saltam aos olhos.” O que equivaleria para ele ao verso é “a sequência de palavras entre dois sinais de pontuação, ou seja, uma série de palavras faladas de um fôlego só, uma unidade respiratória básica, célula nuclear do romance todo”. Nesse caso, explica Zilly:

um verso é um fôlego; uma frase toda, finalizada por um ponto que geralmente compreende vários fôlegos, mas às vezes um só, equivale a uma estrofe; um parágrafo equivale a um conjunto de estrofes, ou seja, a um poema e o romance todo pode ser entendido como uma longa sequência de poemas, uma epopeia em versos. (ZILLY, 2021)

Zilly observa também que, em *Grande sertão: veredas*,

é fundamental o papel organizador da insólita pontuação, pois ela assinala menos a estrutura sintática, mas sobretudo o movimento da fala de Riobaldo. Prosódia, melodia, intensidade, velocidade da voz, e os diversos tipos de pausa entre os fôlegos, organizando-os em diversos patamares. Essa disposição gráfica do texto como grande poema, permite quase ouvir o narrador falando, sua dinâmica sonora, rítmica, sintática, semântica, seus arrebatamentos, meditações, hesitações, adivinhar até sua mímica e gesticulação. (ZILLY, 2021)

Essa organização do texto em prosa com artifícios da poesia, que Zilly assinala, é muito importante em toda a obra rosiana e, talvez particularmente, em *Tutameia*, como pretendemos demonstrar neste trabalho.

Para isso, no primeiro capítulo apresentamos o que a crítica estudou sobre a utilização dos recursos poéticos na prosa rosiana, bem como algumas pesquisas sobre *Tutameia*. No segundo capítulo, discutimos como o ritmo é demonstrado na elaboração do livro, no que se refere a seus paratextos e no que tange a alternância de estória e personagens para essa estratégia. No terceiro capítulo, fizemos a leitura de algumas estórias perscrutando como a linguagem musical é engendrada nas narrativas. No quarto capítulo, por sua vez, investigamos as referências musicais no livro, a fim de mostrar a influência da sonoridade nas estórias e relacionar o universo musical com a musicalidade da linguagem de alguns contos.

CAPÍTULO 1

Guimarães Rosa e a poesia da prosa

“ - A coisada que a gente vê, é errada... — *queria visões fortificantes*
— Acho que... O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias
escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto,
só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias...” (ROSA,
2017, p. 197)

1.1 – A poesia da prosa rosiana e a crítica

A linguagem muito peculiar de Rosa vem impressionando os críticos literários desde, pelo menos, a publicação de *Grande sertão: veredas*. Estudiosos como Oswaldino Marques (1957), Manuel Cavalcanti Proença (1976) e Pedro Xisto (1983) foram de fundamental importância para demonstrar como Rosa trabalhava criativamente sua linguagem.

Proença estudou a originalidade linguística de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* através da identificação, no livro, de processos de formação de neologismos por prefixação, sufixação e aglutinação; de latinismos, arcaísmos, indianismos e palavras eruditas; de algumas especificidades de ordem sintática, gramaticais e etimológicas e aponta a utilização de alguns recursos sonoros, como aliterações, onomatopeias e rimas. Para o crítico, o escritor mineiro “foi buscar palavras onde quer que correspondessem ao seu desejo de música ou força expressional” (PROENÇA, 1976, p. 215). A linguagem de *Grande sertão: veredas* se caracterizaria por um “pendor enfático, irrepresável nos limites da linguagem comum. Daí a busca de novas estruturas formais” (PROENÇA, 1976, p. 210). O resultado obtido, segundo Proença, é uma “reavivação” da linguagem comum que é “dessorada” e “esvaziada de sua riqueza expressiva” (PROENÇA, 1976, p. 211).

Trata-se de uma percepção afim às do próprio Rosa, como o demonstra, por exemplo, o próprio autor em entrevista a Günter Lorenz. Afirma o escritor mineiro: “A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária [...]” (ROSA, 2009a, p. LVI).

Rosa expressa a mesma visão em carta de 11 de fevereiro de 1964 à tradutora norte-americana, Harriet de Onís:

Sei que o absoluto horror ao lugar comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado querem-se como características do *Sagarana*. A sr^a terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa, isto é, de vida. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 218)

A utilização do linguajar sertanejo como base de sua construção verbal tem a mesma função, segundo relata a Lorenz: “[...] eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas [sic] de minha região, que são linguagem literária *e ainda têm sua marca original*,

não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística” (ROSA, 2009, p. L., grifo nosso).

Rosa busca, com sua linguagem nova, alcançar a visão nova, para além do estabelecido pelo senso comum. Em 4 de novembro de 1964 escreve a Harriet de Onís:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 21)

O autor de *Tutameia* convoca seu leitor a estar aberto a ângulos de visão não convencionais, a expandir horizontes, para que possa se aproximar da mencionada “obscuridade do mistério que é o mundo” – que ele almeja representar em sua obra.

Com isso, Rosa demonstra afinidades com a ideia de “estranhamento” formulado pelos formalistas russos e, particularmente, da forma como é proposta por Viktor Chklovski. Segundo o teórico russo,

[s]e examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que, uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. (...) E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLOVSKI, 1976, p. 43-45)

Estudando o *Diário* de Tolstói, através do qual demonstra o seu conceito, afirma Chklovski que o escritor russo “não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez” (CHKLOVSKI, 1976, p. 46). A arte, segundo o teórico, tem de produzir a sensação do inusitado, do singular, que experimentamos diante do que não conhecemos. O contato com ela não se dá no plano do comum, daquilo que pode ser imediata e mecanicamente decodificado. A arte promove a “libertação do objeto do automatismo perceptivo”. (CHKLOVSKI, 1976, p. 45)

O efeito de estranhamento produzido pela arte, observa ainda Chklovski, produz o obscurecimento da forma e, conseqüentemente, dificuldades na leitura. Entretanto, é justamente esse obscurecimento e essa dificuldade que aumentam a “duração da percepção” que caracteriza a arte, em sua visão. Afirma ele: “As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pela automatização.” (CHKLOVSKI, 1976, p.

44) *Reconhecemos* as coisas que conhecemos e não nos preocupamos muito com elas. Não as vemos propriamente, pois o reconhecimento dispensa a visão. Trata-se de

um processo onde a expressão ideal é a álgebra, ou onde os objetos são substituídos pelos símbolos. (...) Nesse método algébrico de pensar, os objetos são considerados no seu número e volume, eles não são vistos, eles são reconhecidos após os primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução (...) (CHKLOVSKI, 1976, p. 44)

Já a “língua poética, tanto na sua constituição fonética e léxica como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras” é cunhada “conscientemente para libertar a percepção do automatismo” (CHKLOVSKI, 1976, p. 54). E, para isso, se utiliza de técnicas que criam o efeito do estranhamento.

Há muitas afinidades entre essa visão de Chklovski e a percepção que Rosa tinha da literatura, uma vez que a linguagem usada em seus textos tem a função de ampliar a visão do leitor para além do convencional e do senso comum. Ele mesmo expõe, em sua mais longa entrevista, que seu método “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” (ROSA, 2009, p. L)

Rosa evidencia também esse procedimento de escrita, em uma carta de 2 de maio de 1959, à tradutora norte-americana Harriet de Onís:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isto, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 100 – grifo do autor)

O autor de *Tutameia* convoca seu leitor, com sua linguagem nova, a abrir a cabeça para ângulos não convencionais, limpar seus olhos e ver de outro jeito. É o que diz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.” (ROSA, 2009b, p. 203) Para atingir esse fim, é que, acreditamos, Rosa trabalha tanto a linguagem. O estranhamento, a surpresa, o choque promovem essa abertura da percepção para além dos

limites do reconhecimento de que fala Chkovski, pois exige “novas maneiras de sentir e de pensar”, propõe “novos sistemas de pensamento”, como atesta o primeiro prefácio de *Tutameia*. É dessa forma que se “aumenta a cabeça para o total”, conforme Riobaldo aponta, pois, segundo o narrador de “Lélio e Lina”, trecho citado na epígrafe desta tese: “belas palavras” são as que “formavam o pensar por caminhos novos” (ROSA, 2009a, p. 585)

Essas reflexões valem para a originalidade linguística da linguagem rosiana apontados por Cavalcanti Proença e, mais ainda, para a utilização de recursos poéticos na prosa, de que trataram Oswaldino Marques e Pedro Xisto, cujos estudos abordaram, mais detidamente, aspectos como sonoridade e ritmo, interesse desta pesquisa. Marques (1957, p. 37), estudando *Sagarana*, “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé duro, Chapéu de couro” e “Aquário”¹, concluiu que Rosa tudo “remagnetiza com seu toque de criação”, criando a originalidade com efeitos estilísticos obtidos a partir da utilização, inclusive, de recursos poéticos. Segundo o crítico, a obra do autor mineiro mistura as “esferas da poesia e da prosa”, pois “a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias” (MARQUES, 1957, p. 21). Por isso, “à falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo prosoema, para nomeá-la” (MARQUES, 1957, p. 21).

Marques (1957, p. 37) afirma que Rosa é o único escritor que conhece capaz de, a partir de recursos linguísticos, “fazer desabalar diante da gente com a maior fidelidade um animal. A todo galope, ou um rio no arrastão da cheia, ou uma ave frechada através do espaço”, e exemplifica com momentos em que isso ocorre nos contos de *Sagarana*. Em um deles mostra que o uso de prefixos como o “em” e o “es” age “como autênticas mímicas, caracterizando com toda a precisão a dinâmica dos processos” (MARQUES, 1957, p. 39): “Com um rabeio final, o papa-mel empoou-se e espoou-se nas costas, e andou à roda, muito ligeiro, porque é bem assim que fazem as iraras, para aclarar as ideias, quando apressa tomar resolução” (MARQUES, 1957, p. 38). Marques estuda ainda a forma como Rosa se utiliza de mecanismos da própria língua, como uso de afixos, invenções de palavras, uso de figuras de linguagem, adjetivações e outros para provocar efeitos específicos. Mostra ainda, por exemplo, o uso da onomatopeia “raplaplo” como uma possível intenção do autor de nos fazer “ouvir” os cascos a escavar o solo: “[...] sobrelevando a cabecear dos cavalos, o travado raplaplo, cruza último de ritmos, série de desmoverem-se, sus e jus” (MARQUES, 1957, p. 90)

Consoante Marques,

¹ Esses três contos foram referenciados por Marques (1957), constando, respectivamente em “Edições Hipocampo, 1952”, em “*O Jornal* de 28/12/52”, em “*Letras e Artes* de 11/5/54”

o que impressiona é a pluralidade de recursos expressivos chamados a atuar a um só tempo, em níveis que abrangem desde a infraestrutura sonora, a morfologia verbal a polifonia fraseológica, a dinâmica sintática, as translações imagéticas, até os estratagemas mais requintados de representação e comunicação das experiências evocadas, como sinestesia, cortes e montagem cinemáticos, técnica do desenho animado (MARQUES, 1957, p. 23)

Pedro Xisto (cf. COUTINHO, 1983, p. 115, grifo do autor) ratifica as ideias de Marques, pois entende que a “obra do escritor mineiro repõe em situação (como nunca entre nós e, provavelmente, como muito poucas vezes alhures) o conceito PROSA-POESIA”. O crítico explicita a cadência das palavras em trechos de *Grande sertão: veredas* e de novelas de *Corpo de Baile*, demonstrando como alguns deles podem, inclusive, ser dispostos em versos. É o que apresenta ao citar um exemplo de “Cara-de-Bronze”:

[...] exemplo (sobressaindo, aliás, entre as assonâncias):

“Passarim, todo tempo, todo o tempo;
Se ri nas bochechas do vento;
E minha alma está bem guardada;
Vento de todas as asas...” (cf. COUTINHO, 1983, p. 125)

Nas palavras de Xisto (cf. COUTINHO, 1983, p. 127), Guimarães Rosa “liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original quando eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos” (cf. COUTINHO, 1983, p. 127)

Outro estudioso que se interessou pelo estudo da poesia na prosa rosiana foi Wilton Cardoso. O crítico lança seu olhar sobre a questão da sonoridade das palavras em “São Marcos”, de *Sagarana*. Cardoso (1966, p. 39) demonstra como Rosa “dá à nota sonora valor próprio” e como a paisagem, no conto, se constrói a partir de elementos auditivos. “Sensível ao poder fônico dos vocábulos, Guimarães Rosa se deixa entregar a combinações léxicas, cujo fim é sem dúvida explorar o seu manancial sonoro” (CARDOSO, 1966, p. 39).

É preciso apontar que, em “São Marcos”, no momento em que o narrador trava um duelo poético com uma pessoa misteriosa, ressalta-se o aspecto sonoro da linguagem:

Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimirim* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anel que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! —

na direção da altura? E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. (ROSA, 2009a, p. 177)

Nesse trecho, o narrador elucida o processo de construir as palavras “com plumagem”, em uma técnica de singularização. Para isso, mostra a importância da escuta, nessa ação: “menos ainda ouvido”, “palavras têm canto” ratificada na sonoridade das palavras postas lado a lado, como “drimir” e “amormeuzinho”

Mais adiante, ao ter sua visão nublada, aparentemente, pela feitiçaria de João Mangalô, o narrador protagonista consegue perceber a poesia das coisas e da linguagem:

Continuava, porém, a debulha de trilos dos pássaros: O instinto. Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! Vamos. Os primeiros passos são os piores. Mãos esticadas para a frente, em escudo e reconhecimento. Não. Pé por pé, pé por si. (...) O binóculo. Limpo-me das folhinhas secas. Para quê? Rio-me, de mim. Sigo. Pé por pé, pé por si. A folhagem vai-se espessando. Há, de repente, o gorjeio de um bicudo. Meus olhos o ouvem, também: cordel suspenso, em que se vão dando laços. (...) Pé por pé, pé por si. (ROSA, 2009a, p. 186)

Ao apreender o “canto e a plumagem das palavras”, a escrita se percebe ainda mais poética e sonora, pois “seus olhos ouvem”. É o que percebemos com o uso, por exemplo, da aliteração do /p/ que intensifica o caminhar do personagem: “pé por pé, pé por si”, expressões repetidas com variações no trecho.

Wilton Cardoso ressalta ainda como os recursos sonoros são aproveitados ao máximo em “O burrinho pedrês”, também de *Sagarana*. Nessa novela, segundo ele, o ritmo das frases busca sugerir a cadência da marcha dos bois os quais compõem a boiada que, no conto, é transportada para ser embarcada numa estação de trem.

Essa característica musical do conto fora observada antes por um “crítico” muito especial: Graciliano Ramos. Em 1938, o escritor alagoano participou como jurado de um concurso literário em que Guimarães Rosa concorreu com um livro de contos, primeira versão do que seria mais tarde *Sagarana*.² Graciliano escreveu, pelo menos, três crônicas sobre o assunto. Duas delas estão publicadas atualmente em *Linhas tortas* (“Um livro inédito” e “Conversa de bastidores”); a terceira foi publicada no segundo número da revista *Teresa* (também sob o título “Um livro inédito”). A reunião das 3 crônicas nos conta a história da publicação de *Sagarana*.³

² Trata-se do prêmio Humberto de Campos, instituído pela editora José Olympio.

³ A essa altura (a crônica é de 1944), Graciliano era escritor consagrado. Já na época do concurso era veterano: toda (ou quase toda) a sua obra de ficção estava publicada, e ele integrava o júri de um concurso de literatura promovido pela editora mais importante do momento. Rosa, ao contrário, era escritor iniciante, cuja obra ainda não tinha vindo a conhecimento público.

Graciliano (2001, p. 83-85) relata que viu valores na coletânea de contos, mas considerou-a irregular. Em suas palavras, o texto “sobe muito ou desce demais, nunca sendo medíocre” (2001, p. 84). O escritor alagoano considerou que havia na coletânea dois contos “bastante ordinários”, (RAMOS, 1986b, p. 152), mas também “encerra trabalhos como ‘Conversa de bois’, uma verdadeira maravilha” (RAMOS, 1986b, p. 153).

No último texto que escreveu sobre o concurso de 1938, o autor de *Infância* conta que, no final do julgamento, houve “discussão e briga”:

[...] eliminadas as composições menos sólidas, ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes hesitando entre esse volume desigual e o outro, Maria Perigosa, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo – e, em consequência, Marques Rebelo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes. (RAMOS, 1986a, p. 247)

Rosa acabou ficando com o segundo lugar – Luís Jardim levou o prêmio por esse voto do autor de *Infância*. Graciliano, entretanto, relata que conversou com José Olympio sobre as qualidades do livro de *Viator*, pseudônimo sob o qual o autor iniciante se apresentou no concurso, e o editor se dispôs a publicá-lo também. *Viator*, contudo, não foi localizado na época. Anos depois do concurso, Graciliano e Rosa chegaram a se encontrar pessoalmente. O autor de *Vidas secas* relatou que, na oportunidade, os dois conversaram sobre o concurso e o livro – que, nessa ocasião, estava para ser publicado pela Editora Universal, em versão revista e bastante depurada, inclusive com contos retirados.

Em “Conversa de bastidores”, Graciliano observa a presença de “numerosos versos para efeito onomatopaico intercalados na prosa”:

fixando a marcha dos bois nos caminhos sertanejos, [há] dois períodos (o primeiro feito de adjetivos aplicáveis ao gado) composto de pentassílabos: “Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, sambraias, chamurros, chitados, vareiros, silveiros... E o tosco da testa do mocho macheado, e as rugas antigas do boi corualão...” Note que temos aí dez aliterações. O rumor dos cascos no chão duro se prolonga – e à página 26 ainda é martelado em dezesseis versos de cinco sílabas: “As ancas balançam, e as vagas de dorsos, de vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no mio, na massa embolada, com atritos de couro, estralos de guampas, estrondo e baques, e o berro queixoso do gado juqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudades dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...” (RAMOS, 1986a, p. 248-249)

Essa ideia foi desenvolvida em mais detalhes no estudo de Ângela Vaz Leão (2009). A estudiosa demonstra que a sonoridade do conto acompanha o processo de uniformização do

passo da boiada, ou seja, o ritmo do conto vai variando em função da movimentação dos bois, e é “obtido [...] pela extensão dos segmentos, pela distribuição de acentos e pausas, pela repetição de palavras e sons expressivos, pelo jogo de aliterações, assonâncias e rimas” (LEÃO, 2009a, p. CXVIII). Assim, a “marcha da boiada [...] pode ser vista e ouvida, tal é o poder sugestivo dos sons, das palavras e das imagens, tal é a justeza do ritmo reproduzido” (LEÃO, 2009a, p. CXVIII). Leão observa que

Já nos deslocamentos desordenados da partida, destaca-se um ou outro boi que ganha marcha cadenciada, traduzida pela cadência da frase: “Estampa de boi brioso / Quando corre, bate caixa, / quando anda, amassa o chão”. [...] Pouco a pouco, porém, as agulhoadas e gritos dos vaqueiros vão uniformizando o passo, o ritmo de um animal vai-se transmitindo a outro, e o gado marcha igual numa cadência só. (LEÃO, 2009a, p. CXVIII)

Esse segundo movimento é identificado pela estudiosa no trecho anteriormente citado por Graciliano, composto de 16 pentassílabos: “As ancas balançam...”. A redondilha com acentos na 2ª e na 5ª sílabas, observa Ângela Vaz Leão “traduz o ritmo uniforme, mas ainda lento, da boiada” (LEÃO, 2009, p. CXIX), e vai desembocar no terceiro movimento:

Pouco a pouco, a velocidade aumenta, o ritmo dispara e a frase se estrutura em 12 versos trissilábicos, agrupados de quatro em quatro (quase como estrofes) com acentos na 1ª e na 3ª sílabas – tudo isso sublinhado pela pontuação e pela alteração do b no 1º grupo, do d no 2º e do v no 3º: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...”. (LEÃO, 2009a, p. CXIX)

Por fim,

[...] as cantigas, aboios, toques de berrante, que acabam de aglutinar as reses em um bicho só. A cadência dos bois vai ganhando também homens e cavalos, até que, sem perceber, todos se integram no rebanho. E a estrutura do verso trissilábico volta no fim do parágrafo, retratando a união total do mesmo ritmo e, pela aliteração, o retumbar dos passos na estrada: “E, agora, pronta de todo está ela ficando, cá que cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e que os cavalos gingham bovinamente. Devagar, mal percebido, vão sugados todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...”. (LEÃO, 2009a, p. CXIX)

A esses profundos e inovadores estudos sobre a linguagem de Rosa, em relação à sonoridade seguiram-se outros. Listamos alguns estudos acadêmicos mais recentes que se interessa pela poesia da prosa rosiana, como a tese de doutorado de Bernardo Marçolla, *Porosidade: ritmo, transcendência e experiência estética* (2006), que trata de *Grande sertão:*

veredas; ou a dissertação de mestrado de André Vinícius Pessôa, *Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*, (2006), sobre *Corpo de Baile*. A importância desse último estudo para esta pesquisa consistiu, principalmente, em nos dar ciência da tese de cátedra de Dirce Cortes Riedel (1962), *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*. Nesse estudo, Riedel concentra-se na novela “Buriti” e analisa a “massa fônica” e a frequência de imagens auditivas no texto rosiano. Riedel, ao analisar a musicalidade da prosa de Rosa, aponta que o “tratamento artístico da massa fônica, à sugestão dos fonemas e dos esquemas rítmicos” é possível pela “seleção vocabular pelos efeitos fônicos”, pelas onomatopeias, por jogos fônicos, como aliterações, consonâncias, homofonias, repetições, pela nova estrutura rítmica da frase, pela pontuação e pela sinestesia. (RIEDEL, 1962, p. 7) Na segunda parte do seu estudo, Riedel apresenta a importância dos ruídos do ambiente na novela em estudo, pois, para ela, “a captação e a representação do som é um dos processos pelos quais Guimarães Rosa revela o mundo do sertão” (RIEDEL, 1962, p. 72). A autora elucida, nessa seção, o “efeito da música sobre as criaturas” dos livros de Rosa (RIEDEL, 1962, p. 40) e também a importância da “imagística do silêncio” como recriação expressiva do escritor. Ela analisa como o silêncio é mencionado e construído em “Buriti” e em outros trechos de Rosa.

É importante mencionar o trabalho de Gabriela Reinaldo (2005), *“Uma cantiga de se fechar os olhos”*: mito e música em Guimarães Rosa. Reinaldo estuda os motivos da canção, a formação da música relacionada ao mito em variados textos rosianos. A pesquisadora, ao discorrer sobre a diferença entre música e ruído, discute como, na obra de Guimarães Rosa, a música cumpre a função de colocar alguma ordem no caos do mundo ao organizar “sons ruídos e silêncios num espaço temporal”. (Reinaldo, 2005, p. 34) Trata-se de uma preocupação que se ressaltava nas obras de Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Riobaldo gostaria muito de separar a mistura do mundo. Em um mundo ordenado, é mais fácil orientar-se, separar o bom do ruim, o feio do bonito, o bem do mal. Sobre isso, Claudia Campos Soares (2014) elucida, com vários trechos do livro, o desejo do ex-jagunço de “um mundo onde funcionem os padrões de classificação conhecidos”, mas ele acaba por “constatar a ausência de critérios para distinguir de modo inequívoco” das coisas, pois “o mundo resiste à classificação, e ele acaba por chegar ao ‘outro da ordem’” que seria o “miasma da indeterminação e do imprevisível” (SOARES, 2014, p. 182). Segundo Soares, o “desejo classificatório de Riobaldo está relacionado ao que poderíamos chamar de nostalgia do centro e da certeza perdida”, pois sonha a “presença plena” e tem de viver em um “mundo muito misturado”, no qual a presença de Diadorim confirma a impossibilidade de classificação.

Ainda sobre a linguagem de *Tutameia*, temos o importante livro *As ousadias verbais de Tutameia*, de Jeane Mari Sant’ana Spera. (1995) Nesse trabalho, a autora, na linha dos estudos clássicos de Proença e Marques, trata dos processos de formação de palavras nas *Terceiras estórias* rosianas, como as derivações e as palavras *port-manteau*. Analisa um recurso frequentemente utilizado nessas estórias que são as inversões de provérbios e máximas populares, também apontados por Walnice Nogueira Galvão em “Desenredo”. Rosa costuma utilizar provérbios populares, modificando-os ou invertendo-os, de forma a produzir efeitos de toda ordem, entre eles os sonoros de que temos falado aqui. Esse também é o assunto da dissertação de mestrado de Gisele Pimentel Martins (2008), que também trouxe *Tutameia* para a discussão acadêmica.

Ainda tem particular interesse para essa pesquisa o trabalho de Sandra Paro (2012), que, usando instrumentos da ecdótica, analisa o percurso rítmico do conto “No prosseguir”, de *Tutameia*, desde o manuscrito e datiloscrito até a modificação empreendida pelo autor para a primeira edição do livro. Estudos como os de Galvão, Spera, Pimentel e Paro serão de grande auxílio na identificação e na interpretação dos elementos poéticos das *Terceiras estórias* de Guimarães Rosa. Entretanto, tratam de contos específicos, deixando muitos contos de *Tutameia* a descoberto. Há portanto, muito o que se estudar sobre a linguagem do conjunto de 44 estórias rosianas. Pretendemos realizar um estudo mais amplo, que contemple o conjunto das estórias.

Serão importantes ainda na interpretação dos recursos poéticos utilizados nas estórias de *Tutameia* estudos que não tratam, especificamente, de questões de linguagem, mas que nos auxiliam com leituras valiosas da obra. Tal é o caso de *Tutaméia: engenho e arte*, de Vera Novis (1989), que analisa 13 contos das *Terceiras estórias* dividindo-os em blocos temáticos: os contos sobre ciganos; os contos que tem como personagem Ladislau (que seria um *alter ego* do autor, segundo a estudiosa); os contos metalinguísticos e os contos que envolvem as ideias “do modelo e da aprendizagem” (NOVIS, 1989, p. 21-22). No mesmo sentido, contribui o livro de Daisy Turrer (2002), que estuda os quatro prefácios e outros paratextos do conjunto de contos rosiano à luz de concepções de teóricas como Blanchot, Derrida, Deleuze e Calvino. Também nos será muito útil o volume *Risada e meia: comicidade em Tutameia*, de Jaqueline Ramos (2009), que se dedica ao estudo do humor nas estórias de *Tutameia*. Cumprindo o mesmo objetivo, temos um texto de menor fôlego, “Nenhures 2: Lá nas campinas”, de Leyla Perrone-Moisés (2000), em que a autora discute o conto nomeado no título sob um viés psicanalítico.

Mais relevantes ainda para esta pesquisa são os estudos críticos que chamaram a atenção para especificidades linguísticas de alguns contos de *Tutameia*. Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 201-217), por exemplo, demonstra como, no conto “Orientação”, realiza-se uma

adaptação linguística para sugerir a interpenetração entre o sertão e o mundo do imigrante chinês Yao Tsing-Lao – ou, simplesmente, Quim. A estudiosa observa, por exemplo, que, esse hipocorístico usado pela população local para nomear o estrangeiro,

vem a ser uma leitura descompromissada e relaxada de um dos mais ilustres e polivalentes monossílabos chineses, o qual fornece o étimo da designação da nacionalidade nas línguas ocidentais a partir do latim. O monossílabo tanto nomeia um dos livros-chave dessa civilização, o I Ching ou I Qing, quanto a prosápia de uma dinastia, seja a Ch'in pré-cristã [...], seja a última a existir, na primeira metade do século XX, a Ching. Além de ter a vantagem de ser homófono e homógrafo, mesmo que imperfeito em ambos os casos, de chim, forma abreviada de chinês. O nome de Quim, alternado com o gentílico chim (o “Quim chim”) vai comandar um sem número de arranjos e permutações verbais [...]. (GALVÃO, 2008, p. 209-210)

A autora demonstra em seu estudo esses “arranjos e permutações verbais”, por exemplo, quando analisa o neologismo “felizquim = diminutivo de feliz, por analogia com outros diminutivos da língua, apelando para o morfema diminutivo coloquial “-im”; mas ao mesmo tempo um mot-valise, de feliz + Quim, nome próprio do protagonista, a quem se aplica o adjetivo” (GALVÃO, 2008, p. 212).

Galvão demonstra também como, em “Orientação”,

o tratamento vocabular implica mais outras opções. “Orientação” por assim dizer orientaliza, ou achinesa, a narrativa entretecendo-a: 1) de palavras e sintagmas que evoquem coisas chinesas ou até japonesas, como *leque*, *salamaleque*, *liqueliques*, *cabaia*, *zumbaia*, *quimão*, *rabicho*, *sol-nascente*, *bambus*, *porcelana*, *marfim*, *pólvora*, *bússola*, *dragão*, *mandarim*, *zumbaia*, *arroz*, *mesuras* sem cura; 2) de sons que ressoem a matriz fônica constituída pelo par do nome do protagonista e de seu gentílico: o Quim chim. (GALVÃO, 2008, p. 212-213, grifos da autora)

Leyla Perrone-Moisés, em seu “Orientalismo e orientação em Guimarães Rosa”, aponta outras formas que essa contaminação sertão-oriental tomou no conto rosiano.

O escritor submete a língua portuguesa a um achinesamento, inverso e correlato ao aportuguesamento que o nome Yao Tsing-Lao sofreu até se tornar Joaquim e Quim. O achinesamento do discurso efetuado pelo escritor ocorre, primeiramente, no nível dos fonemas: “mínima mímica”, “pingue”, “pingo no i”, “pimpolins”, *felizquim*, “liqueliques, refinices, piqueniques”, “tico e nico” etc. Além disso, o fonema sin, do radical sino (chinês) está disseminado através do conto, com as variantes quim, chim, zim, sim: china, “Quim”, cozinha, chinfrim, chinelinhos, ensinava-lhe, malsinava-o, “sínteses”, “sim, sim”, “sínico”, “sutlizinho”. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 261)

Perrone-Moisés (2000, p. 264-279) vê nessa aproximação entre Brasil e China pela linguagem uma forma de demonstrar que, como se enuncia no conto, “tudo cabe no globo”. Ou deveria caber: “A linguagem poética de Guimarães Rosa sugere que mesmo a maior diferença, aquela que produz maior desentendimento, isto é, a língua, pode ser trabalhada no sentido do acordo e da harmonia, tornando-se ‘melódica’” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 261).

Esta pesquisa segue a travessia iniciada por esses estudos críticos. A nossa ideia, como objetivo principal, é focar o esmero com que Rosa elabora *Tutameia*, como uma estrutura rendada e rastrear os elementos que fazem as narrativas adentrarem o campo da poesia e sua função na prosa desse livro. Os mais recorrentes e de maior impacto são aqueles que concedem musicalidade à obra, como o ritmo e outros recursos sonoros.

O livro todo, *Tutameia*, é música como o cortejo que passa em “Rebimba, o bom”, é “forte grave música” (ROSA, 2017, p. 162), que, se ouvida, pode abrir as portas para “mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2017, p. 25).

CAPÍTULO 2

O ritmo e os paratextos de *Tutameia*

“Só um solfejo, um modulejo - a minha construção, desconforme a reles uso”. (ROSA, 2017, p. 60)

2.1 - Música, ritmo, vida e literatura

Guimarães Rosa, como ressaltamos, pretende fazer seu leitor despertar para novas maneiras de sentir e de pensar, apresentando a obscuridade do mundo, através dos mistérios impressos em suas obras. Segundo sua própria definição, que apresentamos anteriormente, esse mistério é estruturado, entre outras coisas, pelo uso de recursos da poesia. Entendemos que *Tutameia*, livro classificado como complexo, é a concretização dessa ideia, uma vez que por meio de seu hermetismo, faz o leitor despertar e lançar-se ao novo. A obra torna-se esse tecido rendado que “transmuda a pedra da palavra”, como elencamos. O livro é costurado através da “força melodiã”, com elementos musicais, para dar às palavras “canto e plumagem”. O próprio Rosa afirmou, conforme apontamos: o “poeta não cita: canta”.

Essa percepção musical do escritor mineiro é ratificada por Vicente Guimarães (2006), tio de Guimarães Rosa, que conta:

sua posição predileta para leitura era sentado no chão, de pernas cruzadas, a modos de Buda, com o livro aberto sobre as pernas, curvado até bem próximo deste e com dois pauzinhos nas mãos, batendo sobre as páginas, ora um, depois o outro, compassadamente, em ritmo variado, ligeiro ou mais lento, conforme na leitura se movesse o pensamento. Quando não tinha a seu alcance os tais pauzinhos de consciente primazia, pegava pedaços de jornal ou de outro papel qualquer, enrolava-os bem finos e durinhos, como só ele soubesse, e com estes satisfazia o cacoete. Se nenhum papel obtinha, seus dois indicadores destacados, ajeitados em posição, de substitutos serviam para bater as páginas o compasso da leitura. Hábito esse só deixado anos muitos após, e ainda, por demais tempos, subconscientemente lembrado e executado, já apenas com enrolados de papel. (GUIMARÃES, 2006, p. 29)

Tendo em vista essa importância dada ao ritmo, em especial ao que a faz se relacionar com a música, é preciso antes apontar que ela, com sua regularidade própria, de sons, silêncios e ritmos, segundo Bohumil Med (1996), além de arte, também é uma ciência. Entre as suas disciplinas estão o solfejo, ritmo, harmonia, fisiologia da voz e fonética, análise musical entre outros. Uma das partes de que a música é constituída, conforme Med (1996), é a melodia, “conjunto de sons em ordem sucessiva” (MED, 1996, p. 11)⁴. De maneira mais informal, ela

⁴ É importante apontar neste ponto que as características da música a que aludimos nesta tese são referentes à música tonal. Em contraposição a ela, as músicas modais, segundo Wisnik, “são basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído.” (WISNIK, 1989, p. 40) Para ele, na história da música modal, “[s]om e ruído estão presentes na música modal em ziguezague.” Wisnik aponta que uma característica presente nela é “o caráter circular de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas (...), bem como a experiência de tempo que ela produz.” (WISNIK, 1989, p. 75). Explica ainda que um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*” (WISNIK, 1989, p. 75). Nesse caso, “as notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotadas

(melodia) pode ser vista como poesia sem palavras, discurso de notas. A outra parte que constitui a música é a harmonia, definida por Med como o “conjunto de sons dispostos em ordem simultânea”, que é como se fosse a combinação de sons para criar um cenário para música, como tristeza e suspense, por exemplo; a grosso modo: é o ambiente onde a melodia irá soar. A música ainda é composta pelo contraponto, “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea”; e pelo ritmo, que, para Med, é a “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (MED, 1996, p. 11). O ritmo, dessa forma, é como a “tela do pintor”, é a organização dos sons ao longo do tempo e dos pulsos, possibilitando o progresso da harmonia; é a combinação de tempo em que as notas são tocadas o que nos leva a concluir que não existe nota sem ritmo. E para Rosa, não parece existir leitura sem ele também, como se percebe na descrição de seu tio, Vicente Guimarães.

A par dessas informações sobre a constituição da música, escolhemos começar a analisar o recurso da musicalidade na constituição do texto literário a partir de um dos pontos que o constitui: o ritmo. Dessa forma, este capítulo pretende apresentar as relações desse componente musical com a construção do livro de Rosa, de 1967, enquanto objeto físico, na sua materialidade. Durante essa elaboração, serão apresentadas as definições de ritmo que nortearão esta tese.

O que nos propomos a fazer nas páginas seguintes é entender como o ritmo aparece em *Tutameia* e como ele se dispõe para produzir sentido, junto com a sonoridade. Nesse sentido, a dicção rítmica ajuda a dar musicalidade para um texto poético, mas ela (musicalidade) apresenta outros elementos, como aliterações, assonância, rimas, sílabas poéticas que aparecem sistematizadas.

Antonio Candido (2006) afirma que o ritmo:

é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado. Considerando isto, muitos chegaram à conclusão de que o ritmo seria uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares da vida. A tradução de ritmos orgânicos, por exemplo; uma vez que também a vida se manifesta basicamente por meio de ritmos: a pulsação cardíaca, o movimento respiratório, a marcha, o gesto. Sendo assim, o ritmo teria um fundamento biológico e estaria ancorado na própria natureza. O verso corresponde, de fato, a uma certa realidade respiratória, que se define antes de mais nada pela

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)” (WISNIK, p. 1989, p. 75). Wisnik cita então alguns exemplos dessa característica da escala musical em rituais chineses e na Índia. Dessa forma, “a circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal” (WISNIK, p. 1989, p. 78). Sendo assim, esta última (a música tonal) explora “as possibilidades de desenvolvimento de uma organização do campo das alturas em que a melodia vem para o primeiro plano” é uma “música que evita o ruído” (WISNIK, 1989, p. 42)

possibilidade de emitir a sucessão de sons em certas unidades de emissão respiratória (CANDIDO, 2006, p. 69-70)

Para o crítico,

[r]itmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons (CANDIDO, 2006, p. 71/72).

O ritmo, quando associado ao “tipo altamente concentrado e atuante da palavra” que é a poesia – que é como também aparece nas estórias de *Tutameia* - produz sentidos. Candido afirma que “[e]m poesia o significado se constrói em grande parte por meio dos elementos sonoros, e a lei da sonoridade, o ritmo, é a própria alma do verso. A expressividade se baseia nele e dele se expande em outros elementos.” (CANDIDO, 2006, p. 95)

Octavio Paz (1982) relaciona o ritmo com situações cotidianas, porque, como ele observa, é o ritmo que rege o crescimento das plantas, das colheitas, das instituições, dos impérios e mais: “O ritmo não é medida - é visão do mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo. Ele é a fonte de todas as nossas criações.” (PAZ, 1982, p. 71).

Paz afirma que

Ritmos binários ou ternários, antagônicos ou cíclicos, alimentam as instituições, as crenças, as artes e as filosofias. A própria história é ritmo. E cada civilização pode se reduzir ao desenvolvimento de um ritmo primordial. Os chineses antigos viam (talvez seja mais exato dizer: ouviam) o universo como a combinação cíclica de dois ritmos: Uma vez Yin - outra vez Yang: isso é o Tao. (...) Yin e Yang se alternam e, se alternando, engendram a totalidade. (PAZ, 1982, p. 71)

Alfredo Bosi (1977) associa a alternância constitutiva do ritmo ao “caráter bipolar” da vida como no movimento do sangue, nos estados de temperatura, “nos *estados do som*” (grave, agudo), “nos momentos do *tempo*” (lento, rápido), “nos modos da *luminosidade*” (claro, escuro), “nos modos da *energia*” (forte, fraco), entre outros (BOSI, 1977, p. 90)

Bosi também relaciona o ritmo a movimentos repetitivos e de alternância “de dois princípios opostos e complementares: *Yang* e *Yin*.” Bosi afirma que “*Yin* e *Yang* estão copresentes em todos os fenômenos. Atraem-se mutuamente, mutuamente repelem-se. O som é Yang. O silêncio é Yin. Yin chama e produz Yang.” (BOSI, 1977, p. 90).

Seguindo essa ideia, “todo ser vivo passa por estados ou movimentos que só consegue nomear dentro de um sistema de opostos relativos: o frio é frio em relação ao quente; o lento é

lento em face do rápido; e vice-versa.” (BOSI, 1977, p. 90) Na ideia de alternância que fundamenta a vida das pessoas, está imiscuída à ideia de ritmo que os autores defendem.

José Miguel Wisnik (1989) também demonstra como o ritmo está intrinsecamente ligado à vida. Segundo ele:

O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções. (WISNIK, 1989, p. 29)

Ele também trabalha com a diferença entre som e ruído, ao afirmar que “no nível rítmico, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa.” (WISNIK, 1989, p. 26). Sobre o conceito de ritmo, Segismundo Spina (2002) também afirma: “O homem, por natureza, não é somente um animal político como dizia Aristóteles (...); é também, e sobretudo, um animal *rítmico*. (...)” (SPINA, 2002, p. 127). O maestro Sergio Magnani (1989) postula, outrossim:

O ritmo é a ordem suprema da música, assim como de todas coisas (...) fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos. A nossa vida é ritmo, medida por pulsações fisiológicas, como a do coração e a da substituição das células, até a cadência perfeita da morte, repouso de todas as dialéticas e tensões. (MAGNANI, 1989, p. 97)

É preciso também apontar o que Murray Schafer (1991) elucida sobre o tema: “No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. ‘Ritmo é forma moldada no tempo como o desenho é espaço determinado.’” (Ezra Pound) (SCHAFFER, 1991, p. 87)

Octavio Paz afirma:

Se batermos num tambor com intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em proporções homogêneas. (...). Embora reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderia se acalmar quando sobrevier "algo". Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que **o ritmo é um "ir em direção a" alguma coisa**, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. (PAZ, 1982, p. 68/69-grifos nossos)

Essa definição de Paz coaduna-se com a de Schafer quando este aponta que “[r]itmo é direção. O ritmo diz: ‘Eu estou aqui e quero ir para lá’” (SCHAFFER, 1991, p. 87). As análises do texto literário, nas próximas seções e também nos próximos capítulos, estarão baseadas nessas ideias: o ritmo está em toda parte, na batida do coração, no crescimento das plantas entre outros elementos que ensejam alternância, repetição, direção e intenção como referenciamos por meio, principalmente, das concepções de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Octavio Paz e Murray Schafer.

Wisnik destaca que: “Quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los, em períodos recorrentes, através de certos retornos similares. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico” (WISNIK, 1989, p. 66). Nesse sentido, o ritmo não é “meramente uma sucessão linear e progressiva de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos” (WISNIK, 1989, p. 68).

Para Wisnik, o ritmo decorre da “extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos.” Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias” (WISNIK, 1989, p. 30). Isso se relaciona ao que aludiu Schafer (1996) de que ritmo é uma sequência organizada de apoios. A palavra-chave é “organizada”. O fato de que o compositor pensou nisso transforma-a numa ocorrência muito diferente dos ruídos que ouvimos na rua, por exemplo. E a organização de Rosa na montagem da localização dos seus contos e das palavras tão ritmadas e musicais compra essa ideia.

Em consonância a isso, Paul Valéry (2007) afirma: “Vivemos, através do ouvido, no mundo dos ruídos. É um conjunto geralmente incoerente e alimentado irregularmente por todos os incidentes mecânicos que podem ser interpretados por esse ouvido, à sua maneira.” (VALERY, 1997, p. 209).

Assim, a música tem um sistema perfeito de meios bem definidos, que fazem com que sensações correspondam a atos. Com isso, a música forma um campo próprio: o mundo da arte musical, mundo dos sons que está separado do mundo dos ruídos. O ruído estimula em nós um acontecimento isolado qualquer (um cachorro, uma porta, um carro), um som produzido evoca, um universo musical. (VALERY, 1997, p. 210)

Ao contrário dessa ideia Sérgio Bairon (2007) afirma:

No início do século XX, o artista futurista Luigi Russolo propôs a ideia de que toda definição de música não poderia estar imune diante da influência do ruído. O ruído, para Russolo, da mesma forma como acompanha nossa expressividade cotidiana, deve ser percebido com a mesma naturalidade como componente musical. Essa familiaridade cotidiana do ruído revela a irregularidade e age como um valor estético da ideia de incompletude, pois “jamais presentifica-se inteiramente a nossos ouvidos, reservando-nos inúmeras surpresas” (BAIRON, 2005, p. 27)

Wisnik afirma: "O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros)" (WISNIK, 1989, p. 33). Para ele, "[a]s sociedades existem na medida em que possam fazer música. (...) Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada (WISNIK, 1989, p. 34).

Por essas definições e ponderações sobre música, ritmo, vida e literatura pretendemos demonstrar, a seguir, que o ritmo se apresenta não apenas no nível da palavra e do som, uma vez que ele não é sinônimo de sonoridade, e sim “um percurso”, um “ir em direção a algo” como mencionaram os autores.

2.2 – "O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber": o ritmo nos paratextos de *Tutameia*

Como mencionamos, depois de *Primeiras Estórias*, livro mais condensado que as obras anteriores do escritor mineiro, o autor nos apresenta *Tutameia*, reunião de estórias ainda menores, cuidadosamente montada a partir de contos publicados, na sua grande maioria, na revista *Pulso*. Uma curiosidade interessante é a coincidência rítmica da produção dos contos de *Tutameia* pelo autor: os textos que se tornaram este livro eram publicados com periodicidade quinzenal, segundo entrevista a Arnaldo Saraiva: “No próximo ano, vou publicar um livro ainda sem título, com 40 estórias (que têm aparecido quinzenalmente, no jornal dos médicos O Pulso, onde frequentemente aparecem também cartas ou a atacá-lo ou a defendê-lo ferozmente).” (ROSA, 1966). Esses textos, como afirmou José Condé, no Correio da Manhã, em 09 de agosto de 1967, "foram a sobremesa sabatina da classe médica" (CONDÉ, 1967, p.1). E Rosa os publicou numa revista cujo título também remete ao campo semântico do ritmo – o pulso.

O livro em que mais tarde esses contos foram publicados mostra a distribuição dos 4 prefácios e 40 contos divididos ritmicamente em 1/14; 2/8; 3/11; 4/7. Essa matemática no espaço

e no tempo de leitura coloca o pulso no compasso, como textos. Tal relação se parece com o pulso da frequência cardíaca que varia de acordo com uma série de características, entre elas a idade. A tendência é que a frequência cardíaca diminua, em oposição, por exemplo, os recém-nascidos, cujo índice do pulso é mais alto. Nesse caso, essa relação é medida pelo número de contrações do coração por unidade de tempo, geralmente por minuto.

Em *Tutameia*, o ritmo aparece de várias formas. Inclusive naquelas não propriamente sonoras. Neste sentido, Antonio Candido faz uma observação de interesse para esta pesquisa. Afirma o estudioso:

a ideia de ritmo é muito complexa, e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. Sob o aspecto mais geral, ele apareceria como uma espécie de princípio de ordem do universo [...] O encadeamento dos sons, a sucessão de gestos possuem ritmos. (CANDIDO, 2006, p. 68)

Essa citação de Candido ajuda-nos a estruturar o que chamamos de ritmo neste trabalho: toda repetição, sonora ou não, que cria simetria e regularidade. Isso quer dizer que o ritmo não existe apenas no som, pois é constitutivo de várias situações que se repetem periodicamente.

Também Osip Brik (1970) traz uma concepção mais ampla de ritmo, que interessa a esta pesquisa. Para ele, “falamos de ritmo sempre que podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço.” (BRIK, 1970, p. 131). Para o autor, essa noção de ritmo é a que produz alguma forma de simetria na composição de formas ou fechamento, criando uma unidade.

Em *Tutameia*, o ritmo aparece no tempo, em forma de cadência sonora, assuntos dos próximos capítulos, mas também no espaço físico do livro, pensando-o da forma ampla como sugerem os estudiosos citados acima. A repetição e a disposição de certos paratextos no livro apresentam essa regularidade que constitui o ritmo. Essa leitura rítmica que Rosa imprime na constituição desta obra parece querer reproduzir o que ele próprio fazia nas suas leituras, como afirmou seu tio Vicente Guimarães. Guimarães Rosa utiliza todas os espaços do livro, através dos paratextos, para chegar a esse fim.

Entre os paratextos que importa considerar estão os índices. O livro possui dois, um no início – como é usual – e outro no final, intitulado “Índice de releitura”. A simetria que instaura os dois índices, o primeiro abrindo, o segundo, fechando o livro, é acentuada pelas epígrafes – não referentes ao livro em geral, como vimos, mas aos índices, o que também é bastante

incomum. Lembremos que são ambas as epígrafes de Schopenhauer e discorrem sobre a necessidade da releitura diante de passagens de difícil cognição.

Através das epígrafes, o autor busca estimular a releitura seduzindo o leitor que enfrenta a dificuldade do texto com a recompensa: a luz nova, que ilumina e esclarece, as novas percepções. Assim, Guimarães Rosa propõe um movimento circular de leitura (do início ao fim e do fim para o início), uma forma cíclica, onde a repetição (o ritmo) traz o elemento enriquecedor: o acréscimo de sentido. Com isso, entendemos que esses trechos específicos do filósofo Schopenhauer, evidenciado por Rosa, são usados para entender a amarração que ele faz. Esse pedido cifrado parece sugerir que se leia tudo como contos e só ao final se veja os textos a partir dessa nova organização: uns como prefácios e outros como contos. Ele estaria dando o ritmo de leitura. Dessa forma, as epígrafes de *Tutameia* são uma forma de organização ritmada.

A essas epígrafes seguem-se os índices. No primeiro, os textos do livro estão dispostos em ordem alfabética, com exceção de 3: “João Porém, o criador de perus”, que é seguido de “Grande Gedeão” e “Reminiscção”. As iniciais dos três contos formam as iniciais do nome de João Guimarães Rosa, como já apontamos. O que evidenciamos agora, após essas definições, é que em termos musicais, essa sequência quebrada é similar a inserção de um arranjo a uma música. Essa característica, em uma composição, refere-se, segundo artigo da Sociedade Artística Brasileira, a uma escolha que o arranjador de uma música utiliza para transformá-la em algo que “combine com o estilo pessoal do intérprete” (PONTES, 2022). Nesse caso, todos os elementos musicais já estão estruturados, o músico que introduziria o arranjo, de acordo com a personalidade do cantor. Os arranjos, como se sabe, são artifícios usados para transformar, por exemplo, uma música conhecida em um gênero para outro, como uma canção da MPB transformada em rock. O arranjador, nesse caso, precisa dominar e estudar a arte, a harmonia e estrutura musical, as melhores combinações e instrumentos, segundo Márcio Miranda Pontes. “É necessário trazer a personalidade do intérprete nessa produção, assim sendo, é importante estar mais próximo do cantor e de quem é o seu público alvo.” (PONTES, 2022) Essa característica confirma a quebra do encadeamento alfabético do índice de *Tutameia*, já que o arranjador Rosa, entendendo da estrutura (a ordem alfabética) instaura a personalidade do “cantor”, no caso ele, com suas iniciais no livro, e depois a rompe.

A ideia da estrutura musical construída na reestrutura da ordem do ritmo do índice é confirmada pela definição do arranjo. Ele, como citamos, insere-se em uma obra pronta que se quer nova, através do ritmo, e essa mesma ideia é mostrada nas epígrafes do índice das “Terceiras Estórias” como também um novo arranjo musical para a leitura da obra.

Com a finalidade de explicitarmos com mais exatidão o que vimos nos referindo sobre a organização rítmica dos paratextos de *Tutameia*, apresentamos a Figura 1, a qual mostra a imagem do primeiro índice:

Figura 1 – Primeiro índice de *Tutameia*

TUTAMEIA	
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)	
<i>“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”</i> SCHOPENHAUER.	
<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3
<i>Antiperipléia</i>	13
<i>Arroio-das-Antas</i>	17
<i>A vela ao diabo</i>	21
<i>Azo de almirante</i>	24
<i>Barra da Vaca</i>	27
<i>Como ataca a sucuri</i> ..	31
<i>Curtamão</i>	34
<i>Desenrêdo</i>	38
<i>Droenha</i>	41
<i>Êsses Lopes</i>	45
<i>Estória n.º 3</i>	49
<i>Estoriinha</i>	53
<i>Faraó e a água do rio</i> ..	57
<i>Hiato</i>	61
<i>Hipotréllico</i>	64
<i>Intruge-se</i>	70
<i>João Porém, o criador de perus</i>	74
<i>Grande Gedeão</i>	77
<i>Reminiscção</i>	81
<i>Lá, nas campinas</i>	84
<i>Mechéu</i>	88
<i>Melim-Meloso</i>	92
<i>No prosseguir</i>	97
<i>Nós, os temulentos</i>	101
<i>O outro ou o outro</i>	105
<i>Orientação</i>	108
<i>Os três homens e o boi</i> ..	111
<i>Palhaço da bôca verde</i> ..	115
<i>Presepe</i>	119
<i>Quadrinho de estória</i> ..	122
<i>Rebimba, o bom</i>	126
<i>Retrato de cavalo</i>	130
<i>Ripuária</i>	134
<i>Se eu seria personagem</i> ..	138
<i>Sinhá Secada</i>	142
<i>Sôbre a escôva e a dúvida</i>	146
<i>Sota e barla</i>	167
<i>Tapiiraiuara</i>	171
<i>Tresaventura</i>	174
<i>— Uai, eu?</i>	177
<i>Umas formas</i>	180
<i>Vida ensinada</i>	184
<i>Zingarêscas</i>	189

Fonte: ROSA, 1967, p. 1

Em conversa com Paulo Rónai, Rosa, especificamente sobre a quebra na ordem alfabética dos contos nos índices de *Tutameia*, quando o crítico lhe pergunta o porquê desse fato, Rosa responde: “- Senão, eles achavam tudo fácil. ‘Eles’ eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la.” (RONÁI, 2017, p. 14) Percebe-se, portanto,

explicitamente, segundo o autor, que ele gostava de explorar aspectos lúdicos da linguagem. Entre eles, o ritmo. Entretanto, esses procedimentos estéticos também são eficazes para produzir os efeitos que Guimarães Rosa afirma perseguir nos prefácios de *Tutameia*. Ele mesmo, como mencionamos anteriormente, afirmou, em carta a tradutores e em entrevistas, que era preciso quebrar o automatismo do pensamento, pelo humor, conforme pede em “Aletria e Hermenêutica”, primeiro prefácio:

(...) na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico (...). Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 2017, p. 25⁵).

Esse adensamento de sentido em relação à forma como a linguagem é utilizada para as coisas práticas da vida é também elucidado em *Tutameia* em outro prefácio, “Hipotrérico”, que com humor, confirma que para mostrar as coisas sob novo ângulo é preciso também uma linguagem nova: “Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende.”; “*Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua*” (p. 65) ; “*E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições.*” (p. 66) “*Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim de broto e jorro*” (p. 66)

No segundo índice, os textos estão organizados da mesma maneira, com exceção de 4, nomeados como “Prefácios”. Esse fato causa estranhamento, uma vez que não estão no início do livro, onde costumam estar os prefácios (de *prae*fatio, em latim, “o que se diz no início”). Em *Tutameia*, entretanto, eles estão dispostos ao longo do livro, misturados às estórias, conforme o primeiro índice. Os outros 40 textos do livro são apresentados como “Os Contos”.

Para permitir uma melhor visualização dessa nova organização, mostramos abaixo a imagem do Índice de Releitura:

Figura 2 – Segundo índice de *Tutameia*

⁵ A partir das próximas citações de trechos de *Tutameia*, usaremos nas referências apenas as páginas, uma vez que se trata do mesmo livro.

TERCEIRAS ESTÓRIAS
(TUTAMÉIA)

Índice de releitura

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”
SCHOPENHAUER.

PREFÁCIOS:

<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3	<i>Nós, os temulentos</i> ..	101
<i>Hipotréllico</i>	64	<i>Sobre a escôva e a dúvida</i>	146

OS CONTOS:

Antiperipléia	13	Mechéu	88
Arroio-das-Antas	17	Melim-Meloso	92
A vela ao diabo	21	No prosseguir	97
Azo de almirante	24	O outro ou o outro ..	105
Barra da Vaca	27	Orientação	108
Como ataca a sucuri ..	31	Os três homens e o boi	111
Curtamão	34	Palhaço da bôca verde	115
Desenrêdo	38	Presepe	119
Droenha	41	Quadrinho de estória	122
Êsses Lopes	45	Rebimba, o bom	126
Estória n.º 3	49	Retrato de cavalo ..	130
Estoriinha	53	Ripuéria	134
Faraó e a água do rio ..	57	Se eu seria personagem	138
Hiato	61	Sinhá Secada	142
Intruge-se	70	Sota e barla	167
João Porém, o criador de		Tapiiraiauara	171
perus	74	Tresaventura	174
Grande Gedeão	77	— Uai, eu?	177
Reminiscção	81	Umas formas	180
Lá, nas campinas	84	Vida ensinada	184
		Zingarêscas	189

Fonte: Rosa, 1967, p. 193

Separados dos demais, no “Índice de Releitura”, os prefácios passam a valer como suportes do livro como um todo, não somente para os contos que separam. O fato de serem 4 também traz um elemento rítmico importante. No primeiro índice, Rosa os apresenta integrados entre as 44 narrativas do livro. Ou seja: são 44 textos, sendo 4 prefácios e 40 contos. Para Jean Chevalier e Alain Guérbrant (1997), “desde as épocas vizinhas da pré-história, o 4 foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. Sua relação com a cruz fazia dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 759). Eles apontam importante presença deste número, pois “existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do Universo, quatro fases da lua, quatro

estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus (YHVH) e no do primeiro homem (Adão), quatro braços da cruz, quatro Evangelistas etc.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 759). Algumas dessas ocorrências sugerem o movimento cíclico e, por isso, ritmado, que atribuímos aos paratextos rosianos, como as 4 estações do ano e as 4 fases da lua. A presença do 4, portanto, guarda importância simbólica já que empreende a busca do sólido e da plenitude, mesma procura que Rosa cultiva em *Tutameia* desde a epígrafe dos Índices, uma vez que, pelas palavras de Schopenhauer, afirma querer a “construção orgânica, e não emendada do conjunto”, ou seja, o totalizador mencionado pelos estudiosos do símbolo. Esse ritmo, dessa forma, é o do ciclo, todavia é um novo, em que a repetição traz diferença.

Além desse, os prefácios são outros paratextos importantes que aparecem no livro e que se repetem de maneira cíclica. Como já mencionamos, *Tutameia* apresenta quatro prefácios e isso também aguça a atenção e os “ouvidos” dos leitores. Pela definição da palavra, este texto tem a função de “apresentar, explicar, justificar ou propor um manifesto” de forma “a ganhar adesão do leitor”, podendo também “cumprir a função de autocrítica” (RAMOS, 2009, p. 57). Sendo um paratexto, ele seria independente da obra, como um texto marginal. Apesar de alguns desses elementos da definição original de “prefácio” serem visíveis em *Tutameia*, e do autor ter denominado esses textos com este nome, no início da página, o que se percebe é o prefácio compondo o livro, como as outras histórias. E ele se quadruplica, espalhados entre os outros 40 contos do livro, perdendo o caráter habitual desse tipo de texto.

Ao mesmo tempo que conta as histórias, estariam nelas e entre elas, importantes explicações de Rosa sobre sua escrita. Isso é comprovado por Paulo Rónai, em um ensaio intitulado “Tutameia”, no qual apresenta que o primeiro prefácio estaria a coerência do mistério geral; em Hipotrérico, a criação lexical; com “Nós, os temulentos”, verificarmos os delírios do criador e em “Sobre a escova e a dúvida” a natureza da realidade. Irene Gilberto Simões, apresenta também uma análise interessante sobre esses paratextos de *Tutameia*, em que cada prefácio aponta para questões centrais do grupo de histórias que o seguem. Os prefácios seriam “molduras” das histórias, organizando os temas tratados no livro. (SIMÕES, s/d, p. 26): a “Aletria e hermenêutica” se seguem histórias que tratam do “avesso da linguagem”; a Hipotrérico, a “invenção das palavras”; a “Nós, os temulentos”, a “dupla realidade”; e, finalmente, a partir de “Sobre a escova e a dúvida”, estaria em questão “o mundo representado”. (SIMÕES, s/d, p. 25)

Outra observação importante de Simões é de que os prefácios marcariam “a passagem de um ponto de vista interno para um ponto de vista externo e vice-versa.” (SIMÕES, s/d, p. 26)

Simões se refere aqui à função que eles exercem na obra, que é de tratar mais diretamente com o leitor a respeito de concepções estéticas. Os prefácios funcionam como uma

expressão do autor e (...) contém os elementos que ‘explicariam’ a composição do texto literário: temas como a relação anedota-história, a criação do vocábulo, a origem das estórias representariam o ponto de vista externo e remeteriam às estórias propriamente ditas (ponto de vista interno). (SIMÕES, s/d, p. 25-26)

Em *Tutameia*, essa alternância entre o fora (prefácios e índices), que seria como o “autor falando” e interior da obra (contos) também é alternância que instaura o ciclo de pulsações que compõem o ritmo.

Vale observar, entretanto, que a posição dos prefácios na organização do livro não obedece a simetria de 1 prefácio para cada 10 contos, conforme sugere a regularidade dos números apresentados anteriormente. Entre “Aletria e Hermenêutica”, o primeiro prefácio, e o segundo, “Hipotréllico”, há 14 contos. Entre “Hipotréllico” e “Nós, os temulentos” existem 8. Desse prefácio até “Sobre a escova e a dúvida”, temos 11 estórias; e desse último até o final do livro existem 7. Como se vê, os quatro prefácios aparecem imiscuídos entre os contos, numa alternância não exatamente regular, como num poema de versos livres. Esses comentários do autor nos quatro paratextos, com as características da alternância mencionada no parágrafo anterior, indica um movimento repetido no espaço, que dita um movimento alternado de leitura, de modo a nos convidar a “abrir a cabeça para o total”.

Essa ordem de aparecimento dos prefácios e contos, conforme apresentamos acima, podem ser entendidos como os compassos que regem o ritmo das músicas. Med (1996) define o compasso como “a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos” e também como “o agente métrico do ritmo” (MED, 1996, p. 114). O ritmo, para ele seria “a relação entre as durações das notas executadas sucessivamente” e o compasso “separa os valores com acentuação periódica, alternando-se entre ‘forte’ e ‘fraco’” (MED, 1996, p. 128). O compasso divide os sons de uma composição quantitativamente com base nos pulsos e dessa forma serve como um organizador musical, é o que possibilita a sensação física e que organiza os ciclos da música. É esse ciclo que imprime a ideia de ordem, pois engendra algo fixo, mas que permitem variação dentro dele. Lembremos que a pulsação é um ciclo marcado com começo e fim pelo pulso forte que sempre se destaca. Cada ciclo é chamado de compasso e quando o identificamos, contamos quantos pulsos existem até o próximo pulso forte.

Por essa medida, podemos dividir esse compasso em binário (ciclo de duas pulsações) ternário (ciclo de três pulsações) ou quaternário (ciclo de quatro pulsações). Há músicas que

não têm marcação de compasso, como cantos gregorianos, no entanto, até esse “caos” permite outras sensações, como a sensação de estar desligado deste mundo, algo aéreo. Buscamos essa ordem para entender o compasso musical.

Ao realizar essa divisão, define-se um determinado compasso para estilos musicais mais tradicionais. Por exemplo, o compasso 2/4, que seria um compasso binário, tendo em vista o numerador da fórmula, é encontrado na bossa-nova e no samba, o compasso 3/4, estruturante do ciclo de três pulsações, ou seja, compasso ternário, por sua vez são comuns em valsas e o 4/4, representaria uma música em que o compasso seria um ciclo de 4 pulsações, comum em músicas mais tradicionais. Tendo em vista essa característica, poderíamos entender que esse intervalo rítmico entre os prefácios e os índices indicariam o cenário que Rosa estaria construindo, em uma moldura, para o texto musical. O compasso 2/4, por exemplo, em se tratando do Sumário e do Índice de Releituras (início e final do livro, como o ciclo que mencionamos dos pulsos), construiria a estrutura dos pulsos característica da composição musical de um xote, típico do ambiente sobre o qual o livro remonta. O compasso 4 por 4, que seria o ritmo típico das baladas e cantigas dos sertanejos também constrói o cenário das histórias e teria relação com o número 4 que já explicamos ser tão marcado nos paratextos de *Tutameia*. A estrutura dos prefácios, que são 4, no interior dos índices, que são 2, parecem estruturar esse compasso quaternário e binário que falamos, como se dentro de uma “batida grande” existissem “batidas pequenas”.

Consoante o Maestro Sergio Magnani (1989), “a palavra ritmo, em grego, significa número (de onde aritmética), fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos” (MAGNANI, 1989, p. 97). Por essa definição ligada à quantidade e números, conforme explicitou Magnani, é compreensível porque os compassos, na música, são indicados por fórmulas, que definem qual figura vale um tempo e quantas delas cabem em um compasso: o numerador define a quantidade de tempo em cada compasso e o denominador a qualidade de tempos. Essa qualidade de tempo indica a espécie de figura, que pode ser a semibreve, mínima, semínima, fusas, semifusas, colcheias, semicolcheias. “As grandes estruturas rítmicas em que a composição se organiza não oferecem, entretanto, muita variedade. Todas elas distribuem-se em compassos perfeitamente simétricos, binários ou ternários, com as variantes de acréscimo permitidas – os compassos compostos.” (MAGNANI, 1996, p. 98)

Nesse sentido, é ainda preciso elucidar a classificação dos compassos. O simples, segundo Med (1996, p. 122), é “aquele que tem como unidade de tempo uma figura simples”. Nesse caso, a unidade de tempo é representada por uma figura divisível por dois. Na sua representação, o numerador determina o número de tempos dos compassos e no caso seria o 2, 3 ou 4. O

compasso composto, por sua vez, é aquele “que tem como unidade de tempo uma figura composta e a sua fórmula da multiplicação de uma fórmula de compasso simples.” (MED, 1996, p. 122) Os compassos compostos estão presentes em músicas muito elaboradas, como as músicas clássicas e tendem “a ter uma áurea épica e tribal”, segundo Bertrand Leal (2021). Os compassos alternados, por sua vez, são “formados pela união de dois ou mais compassos diferentes executados alternadamente” (MED, 1996, p. 123) e apresentam fórmulas que variam com numeradores representados pelos números 7 e 5.

Com essas explanações, podemos analisar o ritmo de aparecimento dos mencionados paratextos entre os contos, em que agrupamos a posição dos 4 prefácios na ordem em que aparecem os contos e quantas histórias inserem-se entre eles: 1X14|2X8|3X11|4X7. Nessa fórmula, as barras são as mesmas que representam no pentagrama musical a divisão do compasso. O primeiro prefácio aparece seguido de 14 contos, o segundo prefácio, de oito contos, o terceiro de 11 histórias e o quarto de 7 e últimas histórias. A fórmula 2X8 indicaria o compasso simples, enquanto os outros, com exceção da fórmula 1X14, poderiam ser entendidos, nessa análise de ritmo, como compassos alternados, considerados irregulares, uma vez que em seu interior os compassos simples estão imiscuídos aos compostos. Com essa descrição do campo musical, entendemos que o movimento do surgimento dos prefácios, embora não periódico, o que não permitiria um encaixe exato em um desses compassos rítmicos, apresenta algo de musical.

Esse aparecimento ditaria o andamento da leitura tal qual o andamento da música, que marca a periodicidade em que é executada, com início, meio e fim, numa organização de som e pausas (silêncios). O andamento musical indica a “velocidade que se imprime à execução de um trecho musical”, além de servir como “indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (MED, 1996, p. 187). Essas figuras são aquelas que determinam a duração dos sons (que já adiantamos – semibreve, mínima, colcheia, semicolcheia, fusa, semifusa). A duração que elas representam na música depende da duração da vibração e é “a maior ou a menor continuidade de um som. A relação entre durações de sons define o ritmo” (MED, 1996, p. 20). Esse é “a organização do tempo. O ritmo não é, portanto, um som, mas somente um tempo organizado. ‘O ritmo é a ordem do movimento’ (Platão). A palavra ritmo (em grego *rhythmos*) designa “aquilo que flui, aquilo que se move” (MED, 1996, p. 20). Os prefácios do livro, portanto, indicariam essa ordem de movimento, para que a leitura do livro, na sua fórmula ritmada, flua.

O andamento é “indicado no começo da música, normalmente com termos italianos” (MED, 1996, p. 187), marcando a velocidade lenta, média e rápida, como, por exemplo, o

Allegro, que estaria dentro do andamento rápido, com aproximadamente 132 batidas por minuto. Para efeito de comparação, Med aponta que “a velocidade do pulso de pessoas normais é 75-80 batidas por minuto” e que “[n]o século XVI e XVII a unidade de andamento era uma batida de coração (correspondia a uma mínima)” (MED, 1996, p. 189).

Com isso, podemos relacionar os prefácios como o componente do livro que ajudaria a manter o andamento da leitura. Ele (andamento da leitura), por sua duração, com os contos no entremeio dos prefácios, comporia a organização do ritmo do livro. Através dessa comparação, os espaços maiores entre um prefácio e outro ditariam uma duração que constituiria um andamento mais rápido ou lento de leitura. Entre o primeiro prefácio e o segundo, por exemplo, em que existem 14 contos, a duração das “batidas” seria maior e o ritmo da leitura seria mais lenta, pois o andamento estaria enquadrado na classificação lenta.

O ritmo assimétrico do aparecimento dos prefácios é também percebido na linguagem, que iremos analisar no capítulo 3, mas adiantamos para um melhor entendimento do que estamos propondo. Alfredo Bosi (1977), aponta:

Uma das entradas possíveis para caracterizar o modo de ser da linguagem é (...) o estudo dos seus ritmos. Quando se lida com música, o termo “ritmo” se reporta a um movimento uniforme de produção sonora. Por exemplo, ritmo ternário indica que a composição está dividida em grupos recorrentes de três tempos, dos quais o primeiro é mais intenso que os dois últimos: 1, 2, 3; 1, 2, 3... A série continua com alternâncias constantes. Na linguagem, esse esquema daria uma sequência fatal de proparoxítonas: *rápido /lúcido /máquina/único /lêpido*. Ora, a fala corrente não cultiva, em geral, o gosto da simetria automática. Ela prefere misturar segmentos de ritmos diversos. O que se pode dizer, no máximo, quanto ao ritmo do período, é que depois de uma série de sílabas não acentuadas sobrevirá sempre uma sílaba forte. O princípio da alternância vige, mas não goza de uma regra interna fixa de tipo isocrônico. (...) O ritmo da linguagem funda-se, em última análise, na alternância. Mas os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos. (...) o ritmo estético se sobrepõe à medida regular, pois é uma criação relativamente recente, que se caracteriza por uma sequência irregular de pausas e pela estrutura da composição. Se atentarmos para esse duplo caráter do ritmo, regular e assimétrico a um só tempo, entendemos por que o período ritmado é um universal da linguagem poética, mas o metro uniforme, não. (BOSI, 1977, p. 68)

Segundo Bosi, portanto, é possível reproduzir, dentro das possibilidades da linguagem poética, esse ritmo musical. Entendemos que esse ritmo regular e irregular que ele menciona está presente na organização dos prefácios de *Tutameia*, pois seu aparecimento, ainda que não sendo periódico, marca um ritmo estético, evidenciado por sua alternância. É como se através desse movimento, o surgimento dos prefácios indicasse o “ir em direção a”, “do que flui”, como

apontamos, que está no interior do significado do ritmo. Os prefácios, em sua posição de alternância entre os contos, deixam os leitores (e ouvintes) preparados para ir em busca de algo e marcam o movimento das batidas que percebemos nas músicas, como o “bater de pé” que fazemos impulsionados por um som que nos prende.

Outro paratexto importante do livro que aparece em intervalos alternados são as hipógrafes, texto semelhante à epígrafe, mas que aparece ao final da estória. Em quatro contos de *Tutameia* elas surgem: “Barra da Vaca”, “Retrato de cavalo”, Vida Ensinada” e “Melim-Meloso” e aparecem na forma poético-musical, como estrofes de um poema ou música. No primeiro conto, “Barra da Vaca”, que também apresenta epígrafe, o versinho da hipógrafe é atribuído a “Cantigas de Serão de João Barandão”, que será evocado em outro momento da tese, e encontra-se no livro da seguinte maneira: “*Deu seca na minha vida/e os amores me deixaram/ tão solto no cativeiro*” (ROSA, 2017, p. 54). A autoria dessa hipógrafe, também carrega um caminho musical: o João Barandão, com seus sonoros finais em “ão”, além de apresentar um dos vários “Joãos” que aparecem em *Tutameia*, é personagem que surge, com sua cantiga, desde *Corpo de Baile*. Nesse livro, ele está em “Cara de Bronze”, novela inserida em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, após a divisão de *Corpo de Baile*, em 1964.

Na novela, as cantigas de serão de João Barandão aparecem três vezes: a primeira na epígrafe (“*Eu sou a noite p’ra a aurora,/pedra-de-ouro no caminho:/sei a beleza do sapo,/ a regra do passarinho;/acho a sisudez da rosa,/ o brinquedo dos espinhos.*” ROSA, 2009a, p. 491) e as outras duas em nota de rodapé (“*Meu boi azulego-mancha,/meu boi raposo silveiro:/ deu dezembro, deu trovão,/ deu tristeza e deu janeiro...*” ROSA, 2009a, p. 527 e “*Vi a mulher nua/no meio da mata/como sol e lua/como ouro e prata. / Ouvi estas águas/De repente sempre/ etc.* ROSA, 2009a, p. 529). No texto dessa novela, são mencionadas as cantigas de João Barandão, nos paratextos, enquanto um cantador contratado para isso, “violeiro, que se chama João Fulano”, conominado ‘Quantidades’” (ROSA, 2009a, p. 495) recita seu canto da varanda. Como se sabe, essa novela está relacionada à procura da poesia, empreendida pelo Grivo, a pedido do Cara de Bronze, fazendeiro “triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”)” (ROSA, 2003, p. 93-94), o mesmo que também contratou o cantador. A retomada das cantigas de serão de João Barandão, presente em outro livro que aborda a procura da poesia e sua ligação com música, em *Tutameia*, confirma a ideia que vimos perseguindo: a elaboração, agora em todo livro, da estrutura de um texto musical, em que a poesia vem com intensidade para despertar a “paralisia” do leitor, que como afirmou Rosa, precisa ser despertado de sua letargia, pela linguagem.

João Barandão aparece uma outra vez em *Tutameia*, no conto “Melim-Meloso”, não necessariamente na hipógrafe, mas no início do texto: “Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez: “*Encontrei Melim-Meloso/fazendo ideia dos bois: o eu ele imagina antes/vira a certeza depois*” (p. 121). O início do conto, com a cantiga, reforça a musicalidade da narrativa que é entremeada de estrofes, com rimas, enquanto a narração da estória acontece.

As outras hipógrafes de *Tutameia* aparecem, não com um cantor, como essa, mas surgem musicalizadas pelos versos. Em “Retrato de cavalo”, além da epígrafe, a hipógrafe é assim colocada: “*Era verdade de-noite/ era verdade de-dia./ Mentira, porque eu sofria.*” (ROSA, 2017, p. 166). Nesse caso, há uma composição nos primeiros versos que apontam um paralelo, que é alterado no último, com a palavra “mentira”, sem deixar de manter a sonoridade das rimas. Esse som reforça a ideia de que verdade e mentira estão unidas de alguma maneira, a depender do contexto e da interpretação, quando elas são “revisitadas”. Tal interpretação parece ser confirmada pela (estranha) autoria do trecho: “Recapítulo”, como um capítulo “lido de novo”, tal qual a ideia da verdade e mentira.

Em “Vida Ensinada”, penúltimo conto do livro, em que também aparece uma longa epígrafe, as duas hipógrafes apresentam-se de maneira poético-musical: “*Se caminhando uma rês/ vinte passos por segundo,/me diga, sendo profundo:/ quanto ela anda em um mês?*” A musicalidade das rimas é confirmada pela autoria do trecho: Copla Viajadora. A copla, como se sabe, está no terreno da literatura e música, pois define uma “estrofe, geralmente quadra ou sextilha, usada em composições de poesia trovadoresca, de assunto ligeiro, destinadas ao canto” (COPLA, 2024). O conteúdo da música da hipógrafe apresenta relação com o conto, pois os vaqueiros levam uma boiada que passará para o próximo e último conto do livro, “Zingaresca”. À copla, uma “Simples Hipógrafe” responde: “*O que ela anda, pouco faz/seja para trás ou para diante:/ a rês caminha o bastante/ indo para diante ou para trás.*” (p. 225). O que se percebe, portanto, é que a alternância, ainda que não periódica do aparecimento das hipógrafes ditam uma leitura musical, como atestam as análises de cada uma delas acima evidenciadas.

Além das epígrafes dos índices, 12 contos aparecem com esse paratexto. Essa conta ainda se estende se contarmos as epígrafes que aparecem nas sete partes nas quais se divide o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. Vemos também um glossário ao final desse prefácio com palavras que, estranhamente, não aparecem no livro. Em “Hipotrérico”, há uma “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, que começa com um trecho denominado também de “*Epígrafe*”; 9 trechos, que abordam pequenas narrações isoladas sobre novas maneiras de ver e interpretar novos vocábulos, marcados com divisões iniciadas com o símbolo parágrafos (§), e um “Pós-Escrito”.

Se a definição de Ying e Yang, como apontou Bosi e Paz são reflexos do ritmo que envolve a vida com regularidade, entendemos que essa montagem do livro *Tutameia* com todos esses paratextos mostram uma periodicidade na alternância na sua estrutura que dita o nosso andamento de leitura. Isso quer dizer que a quantidade em que surgem esses textos no livro faz os leitores esperarem o próximo, pois a sequência iniciada parece compor um campo harmônico. Esse, a grosso modo, seria, na nomenclatura musical, uma organização, através dos graus, para que uma composição tenha harmonia, uma das partes da música, como o ritmo.

Segundo Magnani (1989), “com a harmonia a música passa a ser uma estrutura de pilastras verticais – os acordes”, “descobre o verdadeiro sentido das tensões e, através disto, relaciona os acordes num ritmo constante de tensões e distensões” (MAGNANI, 1989, p. 91-92). No campo harmônico, de acordo com a posição da nota na escala, formam-se os acordes, normalmente chamados de tríade. Cada acorde é composto por três notas a partir dessa posição – I, III e V graus – que representam a tônica, a terça e a quinta. Para exemplificar, no acorde de Dó (representado pela letra C), essa nota é o primeiro grau; seguindo sua escala, o terceiro grau é a nota Mi (representada pelo E) e o quinto grau que forma o acorde de Dó é a nota Sol (representado pelo G). Essa elaboração constitui os acordes naturais maiores. Além desses, existem outras formações, com acréscimo ou suspensão de um grau. Em uma desses, há o acréscimo da “sétima”, que seria o sétimo grau, e formaria agora o acorde não como uma tríade, mas como uma téttrade. No caso do exemplo do acorde de Dó, o sétimo grau, seria a nota Si (B) e ele ajudaria a criar as emoções a partir do som.

Esse campo harmônico, por meio da harmonia, cria as funções tônica e dominante que transmitem sensações aos ouvintes, como o efeito de repouso, estabilidade e conclusão da função tônica e a percepção de instabilidade e preparação para o retorno ao início, ou seja, um retorno à tônica, por meio da função dominante. A harmonia funcional estuda essas sensações que determinado acorde transmite aos ouvintes. O maestro Magnani, sobre essa constituição e sua correspondente emoção, elucida:

[n]a música, todas as tensões partem de um elemento de base, o acorde de tônica, que desde o início se afirma como fadado a recebê-las de volta, para aplacá-las e recomeçar o ciclo. Em seguida, as tensões se patenteiam no acorde da dominante e de lá se difundem pelos outros acordes para, mais uma vez, concentrarem-se na dominante até a descarga final que as reconduz à tônica. Desta forma, cada acorde, que em si é um puro fonema, adquire valor sintático dentro da frase como função da tonalidade. Cada acorde não é mais que uma etapa no itinerário da tensão.

Porque a tensão é, ao mesmo tempo, natureza e objetivo da harmonia, no contexto musical tornar-se-ão importantes os momentos em que as tensões geradas pelo acorde de dominante se descarregam sobre as outras funções,

provocando relevantes efeitos fisio-psicológicos. Estes momentos constituem a “cadência harmônica”, que a teoria musical classifica em várias categorias, (...). A mais importante entre elas é a cadência perfeita, que marca o relacionamento entre a dominante e a tônica, e o relaxamento final de todas as tensões; ela provoca a sensação de fim do ciclo, de sentido conclusivo, semelhante à função do ponto na frase escrita e à correspondente entonação conclusiva da frase falada. (MAGNANI, 1989, p. 93)

Esses efeitos da música, por meio da constituição do campo harmônico seria tão importante que Magnani explica:

A enorme influência das tensões sobre o organismo humano é comprovada por recentes experiências médicas, realizadas na Alemanha e nos Estados Unidos. Verificou-se que a pressão sanguínea de um músico, nos momentos de maior tensão (...) pode chegar a um número muito elevado de batidas por minuto. (...) Se um regente interromper a orquestra em um momento de tensão, sem que esta se tenha descarregado sobre um ponto de repouso, o resultado será fatal: irritação dos músicos, sensação de angústia e mal-estar. Se o fato se repetir algumas vezes seguidas, os músicos tornar-se-ão intratáveis, com os nervos à flor da pele, e a indisciplina tomará conta do conjunto, tamanha é a gravidade das consequências psicológicas que podem decorrer de uma perturbação fisiológica (MAGNANI, 1989, p. 94)

Com essas explicações, entendemos que a organização dos paratextos de *Tutameia* cria os acordes que produzem os efeitos das tensões as quais a constituição da música provoca. Por isso afirmamos que a sequência dos paratextos fazem o leitor esperar o próximo paratexto: da mesma forma que na sequência de acordes a função dominante prepara a música para um ponto importante, como o refrão, que pede a volta para início, com o fito de finalizar (ou recomeçar) um ciclo, através da função tônica, muitos dos paratextos que elencamos criam a tensão a qual gera o efeito de espera no leitor, na função dominante, até que chegue o acordeônico, que marca a estabilidade, com o fim do ciclo. Esse é observado, por exemplo, no último índice, que como vimos, sugere também uma possibilidade de recomeço (uma nova função dominante). A cadência que a organização dos paratextos de *Tutameia* provoca, na composição dos acordes tônicos e dominantes, portanto, não parece ser a “cadência perfeita” que Magnani explica, pois “no lugar da fácil previsibilidade” dessa surge “uma total imprevisibilidade, o gosto do choque, da surpresa, a ânsia do infinito” (MAGNANI, 1989, p. 94). Nessa comparação, Rosa elabora o que o compositor Wagner executou: “transformou a linguagem harmônica, em função de uma nova poética”, posto que “em suas composições ele adia constantemente a resolução final, ilude e desilude, parece conduzir-nos a um objetivo e, no último momento, dele se descarta para recomeçar o ciclo.” (MAGNANI, 1989, p. 94).

Com esses paratextos que citamos, vemos que o escritor mineiro executa essa composição que aponta Magnani, pois seu texto faz várias remissões entre si: como os já explicados índices

e suas epígrafes, os quatro prefácios que nos fazem voltar a leitura para interpretá-los em bloco, a alternância de epígrafes e hipógrafes que não aparecem em todos os textos e instiga os leitores a retomarem a eles para verificar sua relação, o glossário que nos provoca a conferir as palavras que realmente surgem no texto. Toda essa montagem, que não nos deixa “sair” do livro pelos motivos citados, atinge o mesmo efeito que a composição do campo harmônico de Wagner faz, haja vista os efeitos de iludir e desiludir os leitores (ouvintes) para então, recompor o ciclo de leitura e releitura.

A fim de ratificar essa ideia, existe outra alternância nos paratextos de *Tutameia* que é o aparecimento dos desenhos de coruja e caranguejo organizadas nas primeiras edições do livro. Essas figuras foram retiradas, segundo Maria das Graças de Moraes Augusto (2011), na edição do livro pela Nova Fronteira, como uma “alteração abusiva e comprometedora da integralidade da obra e dos objetivos de Rosa” (AUGUSTO, 2011, p. 607). As figuras 3 e 4 mostram quais são elas:

Figura 3 – Efigie da Coruja presente em alguns contos nas primeiras edições de *Tutameia*



Fonte: ROSA, 1967

Figura 4 – Efigie do Caranguejo, presente em alguns contos, nas primeiras edições de *Tutameia*



Fonte: ROSA, 1967

Os contos em que aparecem a coruja são: “Antiperipleia”, “Barra da Vaca”, “Esses Lopes”, “Faraó e a água do rio”, “Intruge-se”, “Lá, nas campinas”, “No prosseguir”, “Palhaço da boca verde”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Sobe a escova e a dúvida”, ultimo prefácio, “- Uai, eu?”, “Vida ensinada”. Os que aparecem o caranguejo, por sua vez, são: “Arroio-das-Antas”, “Desenredo”, “Estoriinha”, “Hipotrérico”, segundo prefácio, “Grande

Gedeão”, “Mechéu”, “Os três homens e o boi”, “Quadrinho de estória”, “Ripuária”, “Sinhá Secada”, “Tresaventura”, “Umas formas”, “Zingaresca”. Já os que não aparecem nenhuma figura são “Aletria e hermenêutica”, “A vela ao diabo”, “Azo do almirante”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Droenha”, “Estória nº 3”, “Hiato”, “João Porém, o criador de perus”, “Reminiscção”, “Melim-Meloso”, “Nós, os temulentos”, “O outro ou o outro”, Orientação, “Presepe”, “Retrato de cavalo”, “Sota e barla”, “Tapiiraiaura”. Esse “hiato” (para fazer referência a um título de conto de *Tutameia*), ou seja, essa interrupção entre os aparecimentos das figuras é o mais presente. Ele é, nesse caso, a pausa que envolve a própria estrutura da música, definida também como a composição de alternância entre som e silêncio.

Sobre esse tema, a autora Maria das Graças de Moraes Augusto (2011) aponta para um ritmo visual entre a coruja (inteligência) e o caranguejo, símbolo do signo zodiacal de Guimarães Rosa. Para ela, nesta escolha do escritor diplomata, os gregos e o renascimento estão presentes, pois esses animais “compunham os escudos dos holpitas pintados na cerâmica grega e que Rosa certamente conheceu em suas andanças pelos diferentes museus que visitou” (AUGUSTO, 2011, p. 620). Ela faz indagações sobre o porquê da alternância dessas imagens, e o porquê da presença de cada um deles nos contos em que aparecem. E alcança considerações, além da mencionada acima, como “a vinculação da coruja à deusa Atena e aos seus predicados; a do caranguejo a Héracles e sua prova relativa a Hidra de Lerna; e a circularidade do tempo, expressa pela metáfora do alfabeto, onde as letras alfa e ômega, a primeira e a última do alfabeto grego, estão determinadas nos nomes: coruja e caranguejo, formando um quiasma” (AUGUSTO, 2011, p. 622). Para nós, essa ordem de intercalamento das duas figuras enquanto outros contos são assinalados com o vazio da página (sem nenhuma figura) mostra o que está na constituição do campo harmônico, dos compassos musicais, da assimetria que produz um ritmo estético, como mencionamos nas explicações anteriores, mas também na constituição da música que precisa da sua pausa (vazio de som, silêncio) para que, junto com o som, exista.

Neste capítulo, vimos, dessa forma, que o ritmo se encontra também na organização dos textos e paratextos que constituem o livro. O “ir em direção a” que Paz menciona, em uma das definições de ritmo, e o caminho de “ir e voltar” que elucida, está na constituição de *Tutameia*, na montagem das suas margens e na conexão de alguns contos. Corrobora essa ideia a afirmação de Schafer: “Pelo fato de o ritmo ser uma seta que aponta numa determinada direção, o objetivo de qualquer ritmo é o de voltar para casa (acorde final)” (SCHAFFER, 1991, p. 88). Nesse sentido, *Tutameia*, em sua composição rítmica (do livro enquanto objeto), garante um retorno, como um rendilhado circular musical, em que o fim se converte em começo, como em algumas músicas.

2.3 - "A estória não quer ser história": o ritmo na montagem dos contos

“Mas tudo nesta vida ia indo e variava: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contradança, vago a vago.” (“A estória de Lélío e Lina” - ROSA, 2009a, p. 612)

Há outro tipo de repetição periódica entre os textos de *Tutameia* que ajuda a criar essa “simetria ou unidade” que identificamos com ritmo e que a epígrafe desta seção adianta. Trata-se do aparecimento de personagens em mais de uma estória do livro, tal qual em *Corpo de baile*, na sua dança. Em “Antiperipleia” e “Zingaresca”, por exemplo, os mesmos personagens – o cego e seu guia – aparecem indo, num conto, e voltando, no outro, para a cidade, sugerindo um ritmo de ciclo. Em “Antiperipleia”, o título aduz a um retorno, como indica a expressão “peripleia”, que se relaciona com o vocábulo “périplo”, definido como “navegação à volta dum continente, viagem, peregrinação” (FERREIRA, 2010, p. 580); e o prefixo “anti” que pode ter sentido de “do lado contrário”. Isso é confirmado nas primeiras linhas do primeiro conto, no qual o narrador, em primeira pessoa, Prudencinhano, (“Me chamo Prudencinhano” p. 37) “defeituoso feioso” é acusado de matar o cego, seô Tomé, o qual guiava, e aparece conversando com um delegado, personagem que também aparece posteriormente: “- E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta.” (p. 35) Em outro trecho, o assunto é retomado: “Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (p. 36). No final do conto, vemos também: “Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso. [...] Cidade grande, o povo lá é infinito.” (p. 38). O sentido do título e a relação de “ida e volta”, final que retorna ao início, ainda é confirmado em: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando - ao contrário de todos” (p. 35).

“Zingaresca”, último conto do livro, apresenta os personagens (o cego e seu guia) que estão de passagem, o que confirma a ligação com o primeiro conto (tal qual a relação entre o primeiro e segundo índices que mencionamos). É o que percebemos neste trecho: “E que quais vinha lá aqueles dois: o cego, pernas estreitas de andar, com uma cruz grande às costas; o guia - rebuçado de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. [...] Era o anão Dininhão. Retornava para sertões, como que o dinheiro corre é para cidades?” (p. 228). Nesse caso, percebemos que são os mesmos personagens porque o guia do cego retratado no primeiro conto é “defeituoso feioso”, “calungado, corcundado, cabeçudão” (p. 36) e é descrito em

“Zingaresca”, na citação acima, como corcunda e feio. Além disso, o nome do guia do primeiro conto é Prudencinhano e no último é Dininhão, este último podendo, pela similaridade dos fonemas, ser um apelido para o mesmo prenome. Outro ponto que estreita a ligação dos contos, marcando a repetição periódica que marca o que apontamos como ritmo, é o caminhar deles do sertão para a cidade. No primeiro conto, a narração do guia do cego sugere algumas vezes a travessia em direção à cidade, conforme as citações anteriores. No último conto, o narrador aponta que o guia e o cego, retornavam para os sertões, questionando se o dinheiro corria de fato para as cidades. Além disso, o narrador de “Zingaresca” diz a respeito do guia: “- *Pois dizem que matei um homem, precipitado... – ora, ô. Ele? Porque cego nasceu, com culpas encarnadas.*” (p. 228) Se um cego morre no primeiro conto do livro e ele aparece no final da obra, seria o término do livro o seu início? É isso que sugere mais uma vez a forma cíclica que identificamos na obra. Nessa ideia, também percebemos a presença da definição do “ir em direção” que está na base da definição do ritmo, conforme apresentamos neste capítulo.

Em “Antiperipleia”, ainda percebemos o personagem do delegado. Ele é o narratário, com quem o narrador-personagem conversa, a princípio chamado de “senhor” e mais tarde especificado como delegado. A presença dessa figura é explicada porque, como sabemos, o personagem guia de cego está sendo acusado de assassinato: “- E o senhor quer me levar, distante, às cidades?”; “Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se for capaz!”; “O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (p. 35); “O senhor não diz nada. (...) Me prendam! Me larguem” (p. 37); “Vou para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (p. 38). Esse delegado que parece não dizer nada, segundo o próprio narrador-personagem, é quem escuta toda a narração do guia sobre a morte do cego; e se mostra observador, prudente e simpático aos excluídos.

Ainda que não nominalizado neste conto, ele parece ser o mesmo delegado que aparece novamente no conto “O outro ou o outro”. Isso porque o delegado, nesse conto, que marca a tríade da estória dos ciganos, identificado como Tio Dô, abreviação de Diógenes, também se mostra prudente e seduzido pelo acusado de roubo, o cigano Prebixim: “Seu cumprimento aveludou-se: - ‘*Saúdes, paz, meu gajão delegado...*’ E pôs os olhos à escuta. Tio Dô retribuiu, sem ares de autoridade” (p. 135); “Tio Dô ia agir, com prazo e improrrôgo. Ele pesava tristonho, na ocasião, não pela diligência de rotina, mas por fundos motivos pessoais.” (p. 136). Enquanto conversa com Prebixim, de maneira cordial, perguntando ao cigano sobre os objetos roubados, o narrador observa: “Tio Dô o encarava, compacto, complacente” (p. 137). E o cigano retribui o tratamento cordial: “Prebixim, bizarro, cavalheiro, entregava a Tio Dô o relógio de prata,

como se fosse um presente.” (p. 137). “Entressorriram-se ele e Tio Dô, um a par do outro, ou o que um sábio entendendo de outro”. (p. 137). Lembremos que “Diógenes” foi um filósofo grego que denunciava a corrupção e não valorizava os bens materiais. Através de Tio Dô, vemos novamente a presença de um personagem que retorna, indicando esse compasso de volta e ida que caracteriza o ritmo do ciclo.

Além desses casos, temos também 3 contos em que aparecem os ciganos. Essas figuras, são de grande interesse de Rosa, haja vista as referências ao povo no conjunto de sua obra. Em *Tutameia* são os contos: “O outro ou o outros”, “Faraó e a água do rio” e “Zingaresca”. Alguns ciganos aparecem nomeados em mais de uma estória. Como observou Vera Novis (1989), alguns dos ciganos aparecem nomeados, individualizados, embora outros apareçam genericamente. A nomeação dá mais consistência para os personagens que se movimentam. Personagens de “Faraó e a água do rio”, primeiro conto dos ciganos, reaparecem “[o]utra vez, em *Tutameia*, os ciganos: Guitchil. Rulú e Florflor. E as ciganas: Constantina, Demétria e Aníssia. Guitchil, o de topete vai reaparecer como Guxtuxo em ‘Zingaresca’. Florflor, os cachos pelo meio da cara, também. Rulú, o de barba em duas pontas, já o vimos em “O outro ou o outro”. Aníssia, uma cigana-pássara, como Prebixim.” (NOVIS, 1989, p. 43). Novis ainda afirma que, embora tenham sido publicados na revista *Pulso* em ordem diferente a que aparecem no livro (“O outro ou o outro” em outubro de 65 e “Faraó e água do rio”, em novembro de 66), a relação entre eles mostra o contrário, pois, na montagem em *Tutameia*, o segundo – “O outro ou o outro” - retoma o primeiro – “Faraó e a água do rio”: Em “O outro ou o outro” percebemos: “Do ão, por exemplo, chegara mensageiro secreto, recém-quando. Caso de furto. E tendo eles arranchado por lá – por malino acréscimo de informação.” (ROSA, 2017, p. 136). Esta passagem faz alusão ao episódio de “Faraó e a água do rio” em que os ciganos acampados na fazenda de Senhozório são acusados de furto e são defendidos por ele. Guimarães Rosa, portanto, mostra que do mesmo jeito que a sequência de notas musicais são fundamentais na construção da harmonia musical e sua cadência, conforme explicamos, a sequência dos contos, paratextos e personagens em *Tutameia* também é.

Outro personagem que se repete no livro é “Ladislau”, figura que aparece nos contos “Intruge-se”, “Vida ensinada” e também “Zingaresca”. Ladislau trabalha para Seo Drães (que também é personagem que se repete, como veremos e que parece ser, conforme apontou Novis, mais que um chefe, um conselheiro, “uma espécie de guia, de modelo para Ladislau” NOVIS, 1989 p. 38). Em “Intruge-se”, pode-se pensar, conforme a estudiosa elucida, que o narrador-personagem de “O outro ou o outro” é Ladislau, já que este afirma, em “Intruge-se”, que “vinha de tio”, referindo-se ao delegado Tio Dô (p. 99), pois tinha que solucionar o assassinato de um

dos vaqueiros que compunha a comitiva que transportava os bois para o Saririnhém. Junto ao cão “Eu-Meu”, Ladislau monta uma estratégia que o faz apontar quem, entre os boiadeiros, era o assassino. Em “Vida ensinada”, Ladislau (nominalizado “So Lau” ou “So Lalau”) é o chefe do personagem Sarafim, que queria ser promovido, mas estava envolvido em um possível assassinato: “So Lalau aparecia ali. Vaqueiro bom, ou o quê, Sarafim; costumeiramente bobo. Que modo podia ter matado outro e ainda com a viúva se ajuntado? So Lalau não olhava, mas pensava.” (p. 222). O So Lalau de “Vida ensinada” também está junto ao cão “guia”, que parece ser o cachorro “Eu-meu” de “Intruge-se”: “O cachorro, cão gadeiro, ia no trotejo, sabia que So Lau assoviava era por espairer, não para o chamar” (p. 223)⁶. No conto seguinte, “Zingaresca”, eles aparecem de novo: “So-Lau, o capataz, se propôs, rente o cachorro cor de sebo, e mais outro, vaqueiro com a buzina de corno, Serafim, visonho ainda tristão, jocosos de humildades.” (p. 227) Nesse último conto de *Tutameia*, reúnem-se os ciganos (alguns que são os mesmos que aparecem em outros contos, como se mencionou), Ladislau, o cego e o guia do cego, como notas musicais que se encontram no fechamento de uma sequência musical, que logo se abrirá para outra composição enriquecida por um novo elemento, tal qual a escrita rosiana.

Outro personagem que “ecoa”, no livro, como dissemos, é seu “Drães”, que aparece como o grande senhor das fazendas para qual trabalham muitos vaqueiros nos contos “Intruge-se”, “Vida Ensinada” e “Retrato de Cavalo”. Em “Intruge-se”, seu Drães é mencionado muitas vezes e aparece como parte da estratégia para o personagem Ladislau desvendar o assassinato de um dos vaqueiros. A pergunta que faz para tentar encontrar o criminoso é a chave para montar o quebra-cabeça da repetição desse personagem: “*Será, o Seo Drães adquire a Gralha?*” (p. 98); “*Será, a Fazenda da Gralha, o Seo Drães vai mesmo comprar?*” (p. 98). Em outros momentos, com a mesma intenção, aparece apenas como vocativo: “*Seo Drães...*” (p. 99), como um refrão de música. Em “Retrato de Cavalo”, quando esse personagem aparece é com o mesmo objetivo de ostentar sua grandeza e sabedoria. Nesse caso, o retrato de cavalo mencionado no conto está em uma fazenda e o narrador aponta: “Iô Wi pendurara-o na abastada sala de casa – que perdia só para a de Seo Drães, vivenda em apalaço.” (p. 164); e, ao final do conto, ainda sobre o retrato: “Resolvidos, acharam: que iam levar o quadro, efigies de imagens, ao Seo Drães, para o salão de fidalga casa, onde reportar honra e glória.” (p. 165).

Em “Vida ensinada”, penúltimo conto do livro, Sarafim, personagem que vai aparecer no conto seguinte, “Zingaresca”, como Serafim, quer ser escolhido como ponteiro, a fim de tocar

⁶ Interessante observar que Eumeu é nome do guardador de porcos na *Odisseia*

o berrante para So Lau (que já sabemos se tratar do Ladislau que mencionamos): “Tomara ele que o escolhessem para ponteiro, tocar o berrante, So Lau mandasse.” (p. 222). Acusado de assassinato do Roxão, que “tinha sido perseguido criminoso”, mas “Seo Drães o livrara de prisão.” (p. 223). Conseguiu ser o guieiro: “Tomou o ponto, refinito montado, à frente daquela exata boiada, de So Lau, sendo que do Seo Drães. Sarafim via a estrada vasta miudamente.” (p. 224)

Além dessa repetição alternada de personagens, há ainda vários indícios de presença reiterada do próprio autor João Guimarães Rosa, verificadas nos personagens que são nominalizadas com “João”, como em “João Porém, o criador de perus”, o “Joãoquerque” em “Estória nº 3”, “Joãozão” em “Intruge-se”, “João Barandão”, o das cantigas das epígrafes, que aparece em “Melim-Meloso” e em “Barra da Vaca”; “João da Areia”, em Ripuária”; “João Vero” em “Melim-Meloso” e “João Henriques” no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. Essa quantidade de personagens com o nome do autor se liga à própria quantidade de prefácios da obra que já mencionamos e ao desvirtuamento da ordem alfabética do sumário para inscrição das iniciais do autor, como apontamos, e encena uma regularidade ritmada da presença do autor no interior do livro.

Essa presença parece se estender a contos como “-Uai, eu?”, no qual, além do pronome de primeira pessoa do título, surge um personagem médico, “Doutor Mimoso”, que apresenta algumas semelhanças com seu criador. Nessa história, o médico tem Jimirulino como capataz que o ajuda a ir até o atendimento aos doentes e “salva” o doutor de inimigos:

Inteiro na fama - olh’alegre, justo inteligentudo - de calibre de quilate de caráter. Bom até-onde-que, bom como cobertor, lençol e colcha, bom mesmo quando com dor-de-cabeça: bom, feito mingau adoçado. Versando chefe os solertes preceitos. Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino, só se diga. (ROSA, 2017, p. 214)

Vale lembrar também a observação de Novis (1989), que acredita que o personagem Ladislau também seria um *alter ego* do seu autor, pelos seguintes motivos: Ladislau é um santo canonizado cuja festa é dia 27 de junho. A estudiosa observa que

Guimarães Rosa nasceu no mesmo dia, 27 de junho, e, segundo sua filha, seu nome seria Ladislau em homenagem ao santo do dia, “santo de calendário”, por gosto de seu pai. Porém terminou sendo João por vontade de sua mãe que preferiu homenagear São João cuja festa havia ocorrido três dias antes. (NOVIS, 1989, p. 39)

Além dessas repetições, há uma relação interessante com este estudo que é o que Schafer aponta: “Originalmente, “ritmo” e “rio” estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações” (SCHAFFER, 1991, p. 87). A presença do “Rio” não é novidade nas obras de Rosa. Em *Tutameia*, no conto “Azo do Almirante”, a presença do rio se encontra marcada. O título antecipa o assunto do texto, nesse caso, a “navegação”, uma vez que “almirante” é o comandante, chefe de um conjunto de navios. Hetério é personagem que possui “meia dúzia de canoas”, no início do conto e que depois, “na canoa barcaçosa, a caravela com caveiras”, fazia o “travessio” de “gente e carga, de banda para banda” (p. 48). O nome do personagem se relaciona com os eventos do conto, pois “no rio nada durava” (p. 48), além disso, Hetério, epíteto de Zeus, é protetor dos amigos ἑταίρειος. Para confirmar tal fato, percebemos que o personagem salvou pessoas na época da enchente, ao mesmo tempo que perdeu mulher e filhas “que o rio levara” (p. 47). A ponte chega, ele se muda, atravessava até enterros e outras peregrinações; quando a situação muda, “Hetério com os deles saíram-se imediatamente a mascatear, rendendo aos ribeirinhos mercadorias e miudezas, em faina de ciganos regatões” (p. 48). Depois “começou a construir-se barragem” e “logo Hetério largou-se para lá, com seu loide de canoas” (p. 49). Ajuda ainda um namorado a recuperar a amada. E assim vai até morrer. Dessa forma, o rio que marca a estória é o ritmo que se encontra na construção da narrativa.

Nessa ideia da definição de Schafer (de ritmo como rio), em “Ripuária”, o personagem principal é o rio que incomoda o personagem Lioliandro a ponto de, em determinado momento, querer atravessá-lo e finalmente chegar até a outra banda, o que não acontece e um dos motivos é “não gostava de se arredar da beira” (p. 166). Apesar dessa ligação com a água, ele é o filho do João da Areia, nome que atesta um dos vários “Joãos” do livro e a “areia” oposto do que se parece ao “Rio” no nome do filho: “Lio”. A sina do pai, no entanto, parece a mesma do filho: “Não posso é com o tal desse rio!” (p. 169), confirmada no texto: “O rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina.” (p. 168). Quando o pai morre, a mãe pede para ele tomar conta de tudo, por causa das irmãs e, talvez por esse encargo, ele “virava-se para extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem.” Não entendia os sentimentos, afastava-se dos seus, “por não entender em amor as pessoas”, o que “fazia era nadar no rio, adiantemente, o quando pudesse, até de noite, nas névoas do madrugada” (p. 167) para domar a vontade de ir para banda de lá. “E veio, nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia. A fim, estragada assim, rodara, de alto rio. (...) Em mente, achava-lhe um nome: *Álvara*.” (p. 168). E o rio, tal qual a travessia do seu nome, Lioliandro (com “l” substituindo o “r” para formar a palavra “rio” e para, com as duas vezes em que aparece em seu nome, dar a ideia de fluidez que

a consoante permite), aparece: “Queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos”. Ele ainda está presente na elaboração do ritmo do trecho que assemelha-se ao próprio movimento de nadar, haja vista a montagem das frases com pouca pontuação e o uso de fonemas que imprimem a ideia da correnteza do rio: "Por esses espaços ninguém metia lanço, devido a que o rio em seio de sua largura se atalhava de corredeiras - paraíba - repuxando sobre pedregulho labaredas d'água (...)." (p. 168) Em vários momentos do conto, o personagem procura a outra banda e ensaia para atravessar o rio, mas “Irrequieta mocinha” de nome Álvora, tal qual a canoa, também o atrai para a banda. Ela é a amiga das irmãs, denominada “aquela recuada moça” (p. 168), “a não esquecida moça” (p. 169) e por fim “aquela escolhida” (p. 170) que vinha para ajudar nos preparativos: “Ela cantava coplas, movendo no puro ar os braços” (p. 169). É ela que “por ele gritara, corada ou pálida” (p. 170) para voltar quando de novo "entrou, enfiava o rio de frecha, cortada a correnteza de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava" (p. 169): "Súbito então se voltou, à voz a chamar seu nome: por entre o torto ondear, que ruge-ruge mau moinhava, enrolando-o, virou e veio.” Dessa forma, a moça que canta coplas, gênero mencionado na hipógrafe de “Vida ensinada” e que tem o mesmo nome da canoa encontrada salva o Lioliandro. A musicalidade está aqui, portanto, no nome do personagem, que guarda relações com o ritmo e rio e no som fluído dos fonemas, mas também na moça, a que canta, de nome também fluído, xará da canoa, que atrai o melancólico rapaz.

As repetições periódicas de paratextos e de personagens em *Tutameia*, portanto, ratificam a nossa análise do ritmo do livro, seguindo as definições que apontamos. Sobre essa ideia, Rónai (2017) elucida que *Tutameia* apresenta uma polifonia de tons com intenções ocultas e “[u]ma destas será provavelmente a alternância, pois nunca duas peças semelhantes se seguem. A instantâneos mal-esboçados de estados de alma sucedem densas microbiografias; a patéticos atos de drama rápidas cenas divertidas; incidentes banais do dia a dia alternam com episódios lírico-fantásticos” (RÓNAI, 2017, p. 21)

Todas essas repetições sugerem novas e rítmicas leituras. Esses exemplos ratificam o que vimos perseguindo em *Tutameia*: os recursos musicais usados no livro presentes em todos os âmbitos da obra para também elaborar sua linguagem diferenciada, como se, com a música do texto, Rosa "crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria” (p. 25). Com isso, o autor parece dizer que a música é uma forma de atingir “o supra-senso das coisas” e ainda fazer com que alcemos "o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções”, como afirma o narrador de “Aletria e Hermenêutica”.

CAPÍTULO 3

“FORTE GRAVE MÚSICA SE OUVINDO”

Quando faltam palavras, a música

“(...) ele gostava de ouvir arte. Influindo-o qualquer porção de proseio ou poema, a quanto aquilo queria acatrimar-se, ainda ao que não entendendo. Aprovava maneira maior: arrancos, triquestroques, teúdas imagens, o chio de imitar as coisas, arrimada matéria, machas palavras. Do jeito, seu ver, devia de ser um livro — para se reler, voz aberta, mesmo no meio de barafa, galopes, contra o estrépito e eco dos passos dos bois nos anfractos da serrania.” (ROSA, 2017, p. 195)

3. 1 – Para “ouvir o visto” e “ver o ouvido”: música e literatura

Em entrevista a Fernando Camacho, em 1966, Guimarães Rosa expõe que suas obras depois de publicadas apresentam “qualquer coisa” que ele não esgota completamente. Para ele “elas tomam aquilo a que eu próprio chamo de “música”, a obra toma a sua própria música” (ROSA, 1978). Para ele, “o negócio é como na música, uma nota, só uma, uma pausa, uma vírgula é importante, conta.” (ROSA, 1978). Nesse sentido, Camacho comenta que o que Rosa chama de “música” comunica tanto como as próprias palavras, tomando as circunstâncias e pergunta quando erramos na interpretação. O autor explica: “Você não acerta quando vai consultar o dicionário para saber o sentido, quando não parte da melodia, quando não segue a música” (ROSA, 1978). Ainda questionado sobre como a música influenciaria na sua escrita, o escritor mineiro responde:

É como se eu ouvisse uma música interior... Sabe, eu não sou capaz de ouvir música como as outras pessoas fazem, calmamente. Eu gosto muito de Beethoven, Mozart, não é, Camacho? Mas não sou capaz de ficar assim, sentado, ficar ouvindo música, concentrado na música. Nem meio minuto. Sempre que eu ouço música começa a germinar uma coisa dentro de mim, minha alma desperta, minha imaginação acorda. (...) É que música, cinema, outros autores, tudo... são catalizadores, eles detonam coisas em mim. Eu já estou trabalhando mentalmente, aquilo é um estímulo, começo (...) (ROSA, 1978)

Seguimos então a melodia de *Tutameia*, entendendo que essa música que está em sua constituição vai “germinar uma coisa” dentro dos leitores, e “despertar nossa alma e imaginação”, grande afã do autor com sua linguagem, como explicamos. Este capítulo pretende analisar os recursos musicais constitutivos da linguagem dos textos do livro, percebendo-a como uma música executada. Entendemos que Rosa cria um texto sonoro, ritmado, poético para que a música, que é elaborada a partir da linguagem peculiar do livro, aja como “catalisador” no leitor, da mesma forma que, segundo a entrevista acima, o próprio Rosa recebe o estímulo para escrever, quando em contato com a música.

Chico Buarque, músico-poeta, em “Assentamento”, não nos deixa esquecer o potencial musical do texto rosiano, quando menciona Manuelzão e Miguilim na letra da canção. Esses personagens estão na novela “Campo Geral”, na qual o menino contador de histórias reflete sobre seu mundo infantil com uma linguagem também peculiar. Eis o trecho: “Amplidão, nação, sertão sem fim/Oh, Manuel, Miguilim/Vamos embora”. (BUARQUE, 1998) Além disso, a epígrafe do conto “Barra da Vaca”, de *Tutameia*, atribuída a Too, é repetida, com variações,

em alguns momentos dessa música de Chico Buarque. Nesse conto das "Terceiras estórias", o trecho está assim disposto, como epígrafe:

*“Quando eu morrer, que me enterrem na
beira do chapadão
-- contente com minha terra,
cansado de tanta guerra,
crescido de coração.”* (ROSA, 2017, p. 51)

Na primeira leitura, o que conseguimos visualizar é um sertanejo (haja vista o “chapadão”), talvez já sentindo a proximidade da morte, que quer estar na terra onde parece ter sido feliz e, ao mesmo tempo, ter passado por agruras. Nos dois primeiros versos, a construção das orações “quando eu morrer, que me enterrem” alude a uma semelhança estrutural sintática que enseja um movimento, como um empurrar que desemboca na “beira do chapadão”, local amado pelo sertanejo. Nos versos seguintes, iniciados pelo travessão, traço sem explicação gramatical para uso nesse trecho, parece simbolizar o próprio homem morto, estirado, ou mesmo a imagem do chapadão. A semelhança sonora de “terra” com “guerra” aponta uma relação conturbada com o local o qual ama, que agora, cansado, o eu-lírico entende. Essa ideia é reforçada pela palavra do primeiro verso, “enterra”, que também abriga a palavra terra. “Terra”, “enterrem” e “guerra” possuem semelhanças sonoras e poéticas que somadas aos outros versos apresentam um tom de despedida triste. Isso se confirmar pelo som do “r” que parece se desvanecer, tal qual a ideia da morte que alude a uma também não existência. Por outro lado, o som forte do “ão”, que marca a definição geográfica dessa terra (“chapadão”), faz homofonia com “coração”, evocando o quão forte é também essa relação com a terra amada. Isso parece ser o que permanece, ao final da vida do eu-lírico e da estória marcada nesse trecho: o amor pela terra.

É perceptível, então, que essa epígrafe é fortemente marcada pela sonoridade, como se verifica nas rimas (chapadão/coração; terra/guerra), nas aliterações (morrer/que me enterrem; contente/cansado/crescido/coração) e no compasso desse pequeno trecho. A música é definida formalmente como a arte de combinar sons no tempo e o compasso, como mencionado, é a divisão da música em intervalos de tempos iguais, com base nas batidas e pausas. A unidade de medida para essa organização sonora, como já mencionamos também, é o pulso. O compasso marca o ritmo da música, a forma como os instrumentos tocam os acordes ou o padrão rítmico que ela segue. Nesse trecho, o compasso é percebido na disposição dos versos de sete sílabas, com rimas interpoladas, sendo os três versos finais iniciados por uma mesma consoante. Esse tempo do compasso na enunciação dos versos musicais convida a uma

leitura rítmica para o conto que virá a seguir e enseja também sua sonorização. E é essa característica que Chico se aproveita em sua música, marcando a relação das duas artes que o livro de Rosa acentua.

Depois dessa epígrafe, o conto de *Tutameia* apresenta-nos o personagem Jeremoavo “grande sujeito”, “capiau de muito longínquo”, com “Seus bigodes ou a rustiquez — roupa parda, botinões de couro de anta, chapéu toda a aba — **causavam riso e susto**”⁷. Quanto ao temperamento, ele é apresentado da seguinte maneira: “Tinha vergonha de frente e de perfil, todo mundo **viu**” (p. 51). Chegara ao “ribanceiro arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com os quintais de fundo e onde o rio é incontestável: um porto de canoas, Barra da Vaca, sobre o Urucúia.” (p. 51). Jeremoavo, que chegou ao lugar com “a cólica dos viajantes”, “[r]equeria, **pagados**, comida e **pouso**”. Vinha fugido, “em aflito caminho para nenhuma parte”, da família interesseira que o queria morto, preferindo ser o “**desconhecido somenos**”. Enquanto melhora, todos do lugar o cuidam. Até aparecer notícia, talvez inventada, de que era jagunço “um famoso, perigoso.” Ainda assim, o pessoal do lugar continua tratando-o bem: “Ah, prestes vozes. — “*O Sr. se agrada?*” — era a Domenha, dando-lhe num caneco tisanas de chá, ele estirado em catre. Também o lugar podia ser o para a cama, **mesa** e cova — repouso — doce como o apodrecer da madeira. **Doeu** e **dormiu**.” (p. 52) Mesmo com medo, achavam-no “às vezes **homem bom**, sério por **simpatia com integridades**. Mas de não se fiar”, fazendo-o se afeiçoar ao arraial. “Jeremoavo **sarara**, **fraco**, pesava os **pecados** males, **restado** o ganho de nada **querer**, um **viver** de engano. (...). Domenha olhando-o: “*Felicidade se acha é só em horinhas de descuido*” (p. 53-grifos em itálico do autor).

Ele “[e]stimou a boa respondência, por **agrado** e por respeito. Estava ali em mansão, não **desfaçado** ou **rebaixado**”. Mesmo com sua sina de sair “ao desafio com o mundo”, “[a]diante ou para trás - o rio lá faz muitos luares - sentia o bafo da **solidão**. Não se animava a traçar do **bordão** e a reto ir embora, mas esbarrava, (...), e quebrava a **ordem** das **desordens**. (...) **Vir a vez**, ia, seguição; não se deve parar em meio de tristeza.” (p. 53).

Com isso, parecia não querer seguir viagem: “Torceu mais o espírito. Viu. Ali era o **tempo**, **em trechos**, **entre a cruz e a cantação**, e contemplar vivas águas, **vagoroso** o rio corre com gosto de **terra**. Não o podia **atravessar**? - no amarasmeio, encabruado, fazendo o já feito”.

⁷ Os trechos em negrito e sublinhados mostram o que entendemos ser a marcação da música na linguagem verbal do conto. Separamos essas marcações diferenciadas (negrito e sublinhado) porque assinalam sonoridades distintas: as em negrito são homófonas entre si e a mesma coisa para sublinhadas, que são igualmente homófonas entre si e diferentes das outras. Não utilizamos a marcação em itálico para não se misturar com os destaques do autor nessa formatação.

Ele “**permanecia**” e “andava **pé** diante de **pé**”, querendo ficar e ir. Nas primeiras marcações em negrito, deste período, as palavras apresentam homofonias a partir do /t/ (tempo, trecho, entre), bem como com o /p/. No entanto, “[d]e pescaria, à rede, **furupa**, a **festa**, **assaz** **cachaças**, com honra o **chamara**, enganaram-lhe o **juízo**. **Jeremoavo**, vai, foi. O rio era um sol de paraíso” (p. 54). Através dos significantes desses últimos trechos, o som do “x”, do “ch” e do “j”, Rosa parece marcar o som do cochicho dos habitantes de Barra da Vaca contra esse estrangeiro, afinal foram eles que, sem ter certeza de que Jeremoavo era uma pessoa perigosa, tramam contra ele. O som percebido pelas semelhanças sonoras marcadas nesses trechos é ratificado pela presença do vocábulo “cantação”, pedindo-nos atenção à música das palavras.

Os habitantes do lugar elaboraram, em segredo, o plano e “convidaram-no” a sair do arraial. A marcação do compasso da despedida se vê em: “**Tão** certo. **Tão** bê**ba**do, depois, logo do outro **lado** o **deixaram**, **debaixo** de **sombra**”. Quando acordou, “Viu o animal, que **arreado**, **amarrado**, seus **dele** **dobros** e **saco**, até garrafa de cerveja.” Expulso do lugar, ludibriado pela afeição, agora encontra os obstáculos, ressaltados também na escolha do som /t/, /d/ e /v/, que parecem reproduzir essa ideia. “Não **podia** **torcer** o **passo**. **Topava** com o **vento**, às **urtigas** **aonde** se **mandava**, **cavaleiro** **distraído**, sem noção de seu **cavalo**, em **direitura**. **Desterrado**, **desfamiliarado** (...) Saudade maior eram: a Barra, o rio, o lugar, a gente.” (p. 54)

Com esses trechos e resumo da história, percebe-se a escrita urdida com sinais sonoros, como foi ressaltado pelas marcações em negrito e sublinhado. Entendemos que isso explica também a escolha de epígrafe musical, por isso o conto termina com hipógrafe aludindo a “Cantigas de Serão de João Barandão”, como já adiantamos: *Deu seca na minha vida/e os amores me deixaram/ tão solto no cativoiro*” (p. 54).

Na epígrafe e na hipógrafe percebemos a menção a um lugar geográfico com características específicas (chapadão e seca) caro ao eu-lírico, além do tom de resignação com os acontecimentos da vida. A seca do lugar compara-se ao deserto da vida do eu-lírico, tal qual a estória de Jeremoavo, cujos amores (o rio, o lugar, a gente) o abandonaram, perdido e salvo, solto e preso. O cativoiro da vida solitária é o campo sem água, sem vida. Sendo “Cantiga de Serão”, já outras vezes mencionadas nas obras de Rosa, concluímos que a música cantada em festa noturna, como um sarau, em cuja reunião se cantam a poesia da vida, é o ambiente propício para o conto que foi lido por um músico-poeta e musicalizado por ele. A ambiguidade do termo junto à “cantiga” é profícua: “serão” pode ser também o futuro do verbo “ser”, ou seja, todos serão um dia cativos do abandono. Essa menção às “Cantigas de Serão de João Barandão” – que também aparecem em outro conto de *Tutameia* - “Melim Meloso” – deixa-nos mais uma pista usada por Rosa: o uso das cantigas, a constituição musical.

Tendo em vista tais menções e por essa estrutura, é possível que Chico tenha tido o ensejo exato para a sua música, “Assentamento”. O termo, como se sabe, pode designar povoamento, em princípio provisório, constituído de trabalhadores rurais, ou, também, especificação de terras desapropriadas para nelas se fixarem camponeses sem-terra. Em visita a Raduan Nassar, registrada por Augusto Massi, Chico responde a uma pergunta do escritor de “Lavoura Arcaica” sobre as composições que fez para o CD “Terra” que acompanhara o livro de Sebastião Salgado dedicado aos sem-terra, no qual estaria a música “Assentamento”. Segundo Chico, ele havia encontrado “inspiração nas partes finais do livro, que mostram o homem espremido na cidade e voltando ao campo⁸, um retirante ao contrário. E também me vali de Guimarães Rosa. Relendo *Tutameia*, dei por acaso (by serendipity) com a epígrafe do conto “Barra da Vaca”, atribuída a um Tão.” (MASSI, 1997).

Não se pode deixar de perceber, na resposta de Chico, o conhecimento que ele tinha das obras de Rosa, como o próprio músico afirma, e também porque o termo “serendipity” é mencionado em curiosa estória dentro do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” e explicado em nota de rodapé, com o mesmo sentido que Chico parece atribuir na entrevista. A palavra, dentro da explicação do último prefácio, está relacionada ao fenômeno paranormal que o autor afirma influenciar, por vezes, sua escrita. Esse acontecimento seria, segundo o narrador-autor do conto, “sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos.” (p. 189). Na nota de rodapé mencionada, Rosa explica que esses fenômenos, segundo seu “colega amigo Dayrell, do Serro-Frio” teria explicação filológica que chegaria ao termo “serendipity” (p. 189)

Para continuar a análise e para “ouvir o visto” e “ver o ouvido” (p. 144), apresentamos a música “Assentamento”:

Quando eu morrer, que me enterrem
Na beira do chapadão
Contente com minha terra
Cansado de tanta guerra
Crescido de coração

Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora

⁸ Esse retirante ao contrário, que o cantor menciona e que parece fazer referência ao livro de Salgado, também pode se referir ao próprio livro de Rosa, uma vez que, como apresentamos, temos um sertanejo (o cego e seu guia), voltando da cidade para o campo, no último conto do livro, “Zingaresca”.

Embora

Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora

Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora

Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora

Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora

Quando eu morrer
Que me enterrem na beira do chapadão
Contente com minha terra
Cansado de tanta guerra
Crescido de coração
(BUARQUE, 1998)

A canção de Chico começa e termina com estrofe que é a repetição *ipsis litteris* da epígrafe que consta em “Barra da Vaca”, sendo, portanto, mote para toda música. No entanto,

o trecho muda em alguns momentos da canção. Em dois momentos o trecho inicia: “Quando eu morrer/Cansado de guerra/Morro de bem/ Com a minha terra:” A ideia é preservada da epígrafe confessadamente retirada por Chico do livro de Rosa. Outro trecho repetido na música é o que inicia algumas estrofes: “Zanza daqui/Zanza pra acolá”, seguida ao final da mesma expressão “Vamos embora”. Esse fato lembra-nos Jeremoavo, personagem em travessia, estrangeiro e viajante, consoante definição no conto. Na música, o ser que convida a ir embora e que quer estar na sua terra, como mesmo explicou o compositor, tem relação com a foto de Sebastião Salgado do camponês “espremido entre a cidade” (talvez pessoas semelhantes ao anão Dinhinhão ou Prudencinhano, de “Antiperipleia” e “Zingaresca”), fato comprovado no trecho da música: “fim de feira, periferia afora/a cidade não mora mais em mim”. Além disso, essa saudade da terra é ratificada pela listagem do que é amado nela, continuando a ideia do mote da epígrafe, citados depois de dois pontos que segue ao já mencionado trecho: “morro de bem/ com a minha terra: “Cana, caqui/Inhame, abóbora/Onde só vento se semeava outrora”, ou ainda em como “Ver o capim/Ver o baobá/Vamos ver a campina quando flora/A piracema, rios contravim/Binho, Bel, Bia, Quim/ Vamos embora”. Percebe-se que são várias as homofonias, fazendo similaridade com “embora”, além da repetição dessa palavra em todas as estrofes, para ressaltar a ideia de adentramento ao (de)sertão rosiano, aquele “da seca”, apontado na “Cantiga de Serão de João Barandão” que citamos.

Ao se propor a falar de terra, do sentimento que ela evoca e especialmente dos sem-terra, objetivo da entrevista citada e relação entre artes (literatura, música, fotografia), Chico apresenta personagens de Rosa e faz alusões a sua obra, mostrando-nos que, ao cantar esse assunto, e mais especificamente o trabalhador rural, não se poderia deixar de pensar sobre o sertão e a gente de Guimarães Rosa, acrescentando conteúdo explicitamente social aos elementos rosianos: “Amplidão, nação, sertão sem fim/Oh, Manuel, Miguilim/Vamos embora.” Além disso, segundo Massi, na ocasião mencionada, Raduan faz uma observação curiosa: “Os sem-terra como costumam ser designados não possuem nome próprio, com essa música você os assentou na fazendona onomástica da língua” (MASSI, 1997). Os sem-terra, como apontado por Nassar, que são frequentemente invisibilizados na seara social, na música de Chico, aparecem individualizados: “Francisco/Serafim”, “Manuel, Miguilim”, “**Binho, Bel, Bia, Quim**”. Esses nomes são dispostos na música, com as combinações típicas das montagens feitas reiteradamente por Rosa ao longo de todo o livro *Tutameia*. Além disso, são nomes específicos do contexto das obras rosianas, como o já mencionado Miguilim, Manuel acrescentados ao Serafim e Quim. Este último aparece algumas vezes em *Tutameia*, em uma das formas de Joaquim que surge em “Desenredo”, “Orientação” e “Sobre a escova e a dúvida”; “Serafim”,

por sua vez, se apresenta em “Zingaresca” e uma variação de seu nome, “Sarafim”, se apresenta em “Vida Ensinada”, como referenciamos no capítulo anterior.

Essa relação tão profícua e profunda entre essas duas artes, “assentadas” aqui em paralelo só é possível pela importância dada à música na obra de Rosa, bem como pela abertura às artes (no caso, música, literatura, fotografia) que o conjunto da produção do autor permite, haja vista a própria menção de Rosa aos efeitos que as artes provocam nele.

Por essa ligação de prosa, música e poesia relacionadas por sua disposição rítmica é válido explicitar o que Paz aponta: “[a] poesia ocidental nasceu aliada à música; depois as duas artes se separaram e, cada vez que se tentou reuni-las, o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som. Assim, não penso numa aliança entre as duas. A poesia tem sua própria música: a palavra.” (PAZ, 1982, p. 104) Dessa forma, o ritmo da poesia (bem como outros elementos sonoros) é um resquício do tempo em que ela foi música. A poesia que era cantada deixou de assim ser, mas guardou as marcas do canto: a musicalidade – e, como parte dela, o ritmo.

Segismundo Spina (2002), analisando os cantos primitivos, afirma que “entre muitos grupos a expressão verbal de suas toadas não passa de um mero acessório da melodia, pois é esta que lhe vai proporcionar ao ouvido o deleite desejado.” (SPINA, 2002, p. 119). Para ele, “certas canções célebres são cantadas até por outros povos que as não compreendem. Pois, o que os impressionava não era a letra, mas a melodia - que supera quase sempre a mensagem literária.” (SPINA, 2002, p. 120). Essa definição científica é a definição que o narrador de “O Recado do Morro” explica sobre a música das “cantigas migradoras, que pousam no coração do povo” (ROSA, 2009a, p. 485) e que já mencionamos.

Spina aponta que “[q]ue as deslocções prosódicas, a inserção de vogais, os melismas, a estropeação das palavras (na forma e no sentido), a inobservância da propriedade vocabular e da sintaxe, as elipses, as “licenças poéticas” como hoje dizem os manuais de versificação, não são mais do que uma sobrevivência daquela superioridade da melodia e do ritmo em relação à letra e ao próprio espírito da letra.” (SPINA, 2002, p. 122). Nesse sentido, conclui: “Só a Música, (...) logrou sublimar as emoções da alma através das formas invisíveis. A riqueza das formas poéticas do gênero lírico confirma isso. A Música é a espinha dorsal da poesia lírica; a melodia, o nervo da Música e a fonte de todo lirismo. (SPINA, 2002, p. 128).

Após essa demonstração de interrelação entre essas artes, principalmente envolvendo as “Terceiras estórias” de Rosa, podemos adentrar em outras análises. Este capítulo tem como objetivo identificar as sonoridades e ritmos em contos de *Tutameia*, buscando compreendê-los de forma funcional, ou seja, analisando os sentidos que eles (sonoridade e ritmo) possam

imprimir. Assim, pretendemos entender por que alguns contos apresentam mais sonoridades em determinado parágrafo; perceber como as configurações rítmicas são arranjadas com pontuação em excesso ou em falta para sugerir diferentes tonalidades e ainda estudar a acentuação rítmica, com usos de aliteração, assonância e rimas usados para ressoar sentidos.

3.2 – “À engendra poética ou para artifício-de-cálculo”: ritmo e linguagem

Com o fito de adentar às leituras dos contos em relação ao som e ritmo nas histórias, objetivo deste capítulo, precisamos apontar, alguns conceitos que fazem a análise sonora junto ao texto literário, nas quais nos embasamos para as leituras das histórias de *Tutameia* e as considerações que chegamos a partir delas. A essas, juntam-se, para esse mesmo fim, as definições de ritmo e música já expostas nos capítulos anteriores. Outras proposições e teorias ainda serão expostas no momento da leitura literária dos contos escolhidos, para que as relações que fazemos sejam melhor percebidas.

Sobre o assunto que tratamos neste capítulo, Octávio Paz (1982) elucida:

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. (...) A linguagem, por inclinação natural tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retomam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. (PAZ, 1982, p. 82)

Paz afirma ainda “que pensamentos e frases também são ritmos, chamadas, ecos. (PAZ, 1982, p. 63). Para ele, “[o] dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsa. (...) Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo - por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos - convoca as palavras (PAZ, 1982, p. 64)

Para o crítico, “[o] ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido.” (PAZ, 1982, p. 84) É preciso lembrar ainda que, para ele, conforme explicamos nos capítulos anteriores, o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa.

Em relação a isso, Valéry compara a música com o universo poético e afirma que este ao contrário daquela não é tão facilmente criado. O poeta não tem as vantagens do músico. Para o crítico francês,

o poeta não tem diante de si meios feitos para sua própria arte. Ele tem que tomar emprestada a linguagem – a voz pública, com coleção de regras. Não há relações que algum físico determinou escalas, nem teóricos da harmonia. Mas tem flutuações fonéticas e semânticas do vocabulário. (VALERY, 2007, p. 210).

Essa ideia está em consonância com que pensamos da escrita de Rosa: a musicalidade de *Tutameia* é o que faz a obra atingir o que os músicos conseguem com sua arte, por isso tanta menção à música e à linguagem musical. E é essa afirmação uma das bases desta tese: para fazer a linguagem de *Tutameia* alcançar a renda que produz os efeitos nos leitores, a palavra sozinha não é suficiente e, nesse momento, o autor precisa adentrar no campo dos sons. É a música que ajuda o escritor a alcançar esse objetivo.

Valery ainda faz uma comparação interessante sobre o uso desse som na linguagem:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias, as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou. (VALERY, 2007, p. 205)

Nesse sentido, o efeito do texto poético é aquele em que a música das palavras e o sentido, em constante “subir e descer”, mesclam-se. Sobre essa noção de movimento de subida e descida desses termos, Bosi mostra que o subir e o descer da sonoridade, muito mais livres e vários na música, são restritos na prática de cada língua, pois, “cada língua dispõe de um *campo de entoação* que define, *a priori*, as possibilidades tonais de todas as frases que os seus falantes possam produzir, em prosa ou verso.” (BOSI, 1977, p. 93). Ele acredita que “A linguagem é pensamento-som. O som em si e o pensamento transcendem a língua. No entanto, a experiência de cada um nos diz que a poesia vive em estado de fronteira. Como a Matemática. No poema, força-se o signo para o reino do som. No teorema, o signo é repuxado para as convenções do intelecto” (BOSI, 1977, p. 39)

Com esses primeiros conceitos e teorias iniciais pretendemos analisar os textos de *Tutameia*, neste capítulo. Por eles, podemos entender que a sonoridade das palavras no texto poético, mais do que resquício da união de outrora da música, produz o (en)cantamento aos leitores e significações ao texto que as artes em isolado não fariam. A música, como mencionamos, atinge almas de uma forma que muitas vezes a palavra não alcança e vice-versa. Rosa tenta usar a música das palavras para atingir esse fim, em *Tutameia*. Quando faltam palavras, portanto, a música

3.3 – “Nos tratos da poesia e da transcendência”: leitura literária-musical de contos de *Tutameia*

Adentramos a partir de agora na análise da linguagem de *Tutameia*, tomando como base a análise da sonoridade em suas nuances de ritmo. É importante começar com o próprio título do livro. A alternância de sílabas fortes e fracas que compõe o ritmo é percebida na palavra *Tutameia*, cujo sentido é apresentado em um dos prefácios. O som da linguadental marca um som forte, que repete o fonema /t/. Um dos elementos importantes na constituição do ritmo é a repetição. Assim reflete Roman Jakobson (1977) sobre o assunto:

Donde vem a importância da repetição? Cumpre não esquecer que as frases são feitas de palavras e grupos de palavras, e se, por assim dizer, vivemos a repetição das sílabas, dos acentos, das entoações, as palavras que se correspondem pela sua posição avaliamo-las subconscientemente do ponto de vista da sua equivalência. Vejamos o que se passa com a rima: o que importa não é só a repetição dum grupo de fonemas, em finais de versos, importam, sim, **as palavras a que esses fonemas pertencem**. (...) A questão fundamental reside, em poesia, nas relações entre som e sentido. (...) Fala-se de estruturas rítmicas, fala-se de aliteração ou de rima: são sem dúvida, realidades, mas não se trata só de música, está sempre em jogo a relação entre som e sentido: tudo na linguagem é, nos seus diversos níveis, significante. (JAKOBSON, 1977, s/p – grifo nosso)

Como apontou Jakobson (1977), a repetição, os acentos, as rimas e as palavras em que se fazem essas semelhanças sonoras são constituintes da frase, já que essas são feitas de palavras e elas elaboram uma música, que está em relação com o sentido. No caso do título do livro, a repetição do som dessa consoante (“t”) é lida por nós como um som seco repetido. Essa leitura que fizemos da significação do som do /t/ com seu sentido, foi embasada na teoria de Grammont. Interessa-nos essa teoria porque pretendemos valer-nos dela, neste capítulo, uma vez que afirma a existência de correspondência entre a sonoridade e o sentido.

Nessa teoria, apresentada por Candido, em seu estudo didático sobre a constituição da poesia

[p]ode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas.

Nosso cérebro associa e compara continuamente; classifica as ideias, dispõe-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhe são fornecidas pelo ouvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto. Resulta disso que as ideias mais abstratas são quase sempre associadas a ideias de cor, som, cheiro, secura, dureza, moleza. Diz-se correntemente na linguagem mais comum: ideias graves, leves, sombrias, turvas, negras, cinzentas; ou, ao contrário, luminosas, claras, (...) (GRAMMONT, 1947, p. 195 *apud* CANDIDO, 2006, p. 49)

Citando a “harmonia imitativa”, Candido elucida que aliterações e assonâncias são a base da sonoridade para os textos poéticos e problematiza a “eficácia no efeito sonoro” ligada a uma “espécie de arbítrio”. Ele cita a teoria de Grammont para reforçar a ideia, pois tal autor percebe o valor de cada vogal e consoante, quando repetida ou combinada a outras, porque não só em francês, mas em outras línguas há certas correspondências constantes. Um dos exemplos é quando menciona a presença do “r” e uma vogal clara (definida como a que expressa leveza) presente em palavras que exprimem um rangido ou barulho irritante.

Na leitura do título de *Tutameia*, como apresentamos, a alternância que mencionamos anteriormente entre o som que advém da consoante explosiva (e repetido - /t/) e das vogais do vocábulo “meia” imprime ritmo à palavra que intitula a obra: assim ela chama atenção pelo seu significado, desconhecido para uma grande parte dos leitores brasileiros, e pelo som ritmado das aliterações e do acento das duas primeiras sílabas (os primeiros pulsos do compasso) e da “pausa” das seguintes. Com isso, ela compõe um compasso binário: Tu/ta ... mei/a – sílaba forte (primeiro pulso do compasso – o Tu) e mei. Esse ritmo da palavra *Tutameia* se refere a uma das definições do termo que apresentamos: o “ir em direção a”: o livro nos imprime a um movimento antecipado por esse ritmo e ao seu retorno (com a constituição dos paratextos). As duas sílabas iniciadas pelo som da consoante /t/ são como um “gerador sonoro do verso, e submete todas as palavras secundárias que a acompanham a uma espécie de vassalagem tônica” (CANDIDO, 2006, p. 53). Sobre isso ele ainda afirma: “os elementos sonoros estão no fonema subordinados ao ritmo, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas, que são as sílabas e os pés. (CANDIDO, 2006, p. 67) Isso porque para ele, “[q]uando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruimos o verso pela análise fonética. O que aparece é o

movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo.” (CANDIDO, 2006, p. 68)

O título desta obra, portanto, em sua sonoridade, provoca uma onda de ar que faz com que produzamos um som que depois da batida do /t/ ressoa pela cavidade bucal, como um abrir de sentidos quando produz os fonemas de “meia” que vem após a sequência do som forte. Ao abrirmos o livro, então, temos uma demarcação do seu “tom”.

Sobre esse conceito presente na música e na linguagem, Bosi afirma:

Na música, o tom condiciona o sistema de intervalos e, portanto, o quadro de produção da melodia. O latim *tonus* diz originariamente da força com que vibram as cordas vocálicas. *Tonare*: soltar a voz como o troar do trovão. *Iuppiter tonat*. O tónus representa o grau de tensão significativa a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é a maneira com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito.), manifestação autêntica da vontade. **As palavras podem enganar, o tom não.** (BOSI, 1977, p. 94 – grifo nosso)

Essa ideia permite entender que

[c]ontexto expressivo e tom sempre andaram juntos. Sempre se falou de tom lírico, tom trágico, tom cômico, tom dramático [...] há o “bom” tom, o tom doutoral, o tom popular, o tom nobre, o tom rústico, o tom familiar, o tom burocrático [...] na consciência linguística, o tom é sempre um modo geral de portar-se do falante. (BOSI, 1977, p. 96)

O tom seria o *pathos da voz*, “colérico ou tranquilo, apaixonado ou seco, terno ou ríspido, franco ou fingido... Os discursos são, nessa perspectiva, sistemas tonais subjetivos e objetivos, que se distinguiriam uns dos outros pela maior ou menor amplitude de intervalos melódicos.” (BOSI, 1977, 96-97). O tom de *Tutameia* anunciado pela leitura dos sons que constituem o vocábulo é fazer ouvir que essa “ninharia”, um dos significados atribuído à palavra *Tutameia*, é para anunciar a força ritmada desta obra que, por suas condensações e montagem, concentra suas musicalidades.

Para realizarmos as leituras dos contos, nas próximas seções, descortinando a leitura da música de *Tutameia*, efetuamos a divisão das histórias a partir de regularidades temáticas vistas em categorias. Para isso, agrupamos os contos dos ciganos; as histórias com personagens femininas que apresentam uma dicção musical própria; as narrações em que, a partir de elementos da natureza, exibem uma linguagem carregada de sonoridade e, por fim, os contos em que o silêncio estrutura uma organização sonora que mistura pausa e som, próprio da estrutura musical.

3.3.1 – “Ciganos de roupagem e de linguagem”: a sonoridade nas histórias dos ciganos

É perceptível na escrita rosiana a presença dos tipos marginalizados: loucos, cegos, pobres. Além desses, outros sujeitos esquecidos pela sociedade que Rosa traz para suas histórias é o povo cigano, presente também em outras obras, como, por exemplo, *Sagarana*. Em uma das novelas dessa obra, “Corpo Fechado”, Manuel Fulô “queria era estudar as tretas todas dos calões”, convivia com os seus costumes, aprendeu “de um ror de coisas na língua disgramada que eles falam” (ROSA, 1977, p. 268) e, por isso, consegue enganá-los, sendo conhecido depois por aquele “que embroma até cigano” (ROSA, 1977, p. 277). O interesse do autor de Cordisburgo por essa etnia é sabido e documentado em conversas com amigos e familiares. Tal importância é atestada, por Antônio da Silva Mello:

Disse-me então que “ciganos” era na ocasião um dos seus assuntos prediletos, havendo trabalhado e pesquisado muito nesse sentido. Emprestou-me, então, todo o material que possuía sobre esse assunto. Nesse livro, conto uma análise que ele fizera da vida húngara. Essa análise informa sobre a sua linguagem, percebendo-se que, em vez de uma criação abstrata, há no seu estudo uma visão profunda e muito séria da questão. (MELLO, 1968, p. 142)

Em *Tutameia*, como já apresentado, há três contos em que os zíngaros são protagonistas e mais dois em que são mencionados; são eles: “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zinguesca”; são mencionados em “Azo do Almirante” e “Vida ensinada”. Neles, o povo é associado às práticas subversivas, como furtos e enganações, mas também ao trabalho com cavalos, à leitura da sorte, a cores, à música, a instrumentos musicais, à dança, à alegria. Entendemos que em um livro que postulamos ser tão musical, a presença tão marcante dos ciganos que “salta aos olhos” e que soa “aos nossos ouvidos” é justificada não apenas em um conto, mas em três. Isso mostra que o empenho pela cultura cigana, atestada pelo relato de Mello como de assunto sério e de profundidade para Guimarães Rosa, em *Tutameia*, ganha ainda mais força por serem em maior número.

O termo “cigano” é o nome estrangeiro para “romani” e normalmente é uma palavra utilizada de maneira pejorativa e estereotipada, para designar esse povo nômade e de provável origem indiana, mas com relação histórica, com os húngaros, o que explica a pesquisa de Rosa, mencionada acima. Também são conhecidos como “zíngaro”, como vocábulo derivado do italiano; “gitano” do espanhol, ou até mesmo “boêmios”, devido a uma possível origem da região da Boêmia, na República Tcheca. Algumas dessas nomenclaturas aparecem nos contos. A primeira vez em que aparecem é em “Azo do almirante” apenas como uma comparação do trabalho do personagem Hetério que na sua canoa “mascateava” “em faina de ciganos regatões”

(p. 48). Sua outra terminologia é percebida, junto a uma visão de conotação negativa e histórica: “Não era verdade que, de terem negado arrimo a José, Maria e Jesus, pagassem os gitanos maldição!” (p. 84). Outra nomenclatura das mencionadas usada em *Tutameia* (zíngaro) junto a termos que a própria etnia romani usa (ganjão) aparece em: “Concorridos de repente, a cavalo todos, enchiam a beira do engenho, eram o bando, zingaralhada. — *Mercês!* — perseguidos, clamavam ajuda; e pela ganjã castelã prometiam rezar em matrizes e ermidas.” (p. 85), no qual o vocábulo “zingaralhada” atesta a quantidade de ciganos e ganha ares negativos. O título do último conto do livro e a terceira estória em que os romanis são personagens também carrega a importância do povo nas “Terceiras Estórias”: “Zingarêscas”.

O primeiro conto em que estão presentes como protagonistas é “Faraó e água do rio”. No início da estória, os ciganos aparecem na “Fazenda Crispins, sobre cachoeira do Riachão” para consertar as tachas de açúcar. A sonoridade associada ao povo é logo apresentada: “Vieram ciganos consertar as tachas de açúcar da Fazenda Crispins, sobre cachoeira do Riachão e onde há capela de uma Santa. (...) Dois, só, estipulara o dono, que apartava do laço o assoviar e a chuva da enxurrada”. O vocábulo “assoviar” e o som do /v/ estão associados de forma a ouvirmos o próprio som do assovio, além de marcar um som característicos da língua romani. O som chiante percebido no trecho inicial do conto repete o fonema /j/ também chama a atenção para, conforme já tinha apresentado Manuel Fulô, “na língua atrapalhada lá deles” (ROSA, 1977, p. 274).

Senhozório, esposa, filho e filhas, a despeito da desconfiança com eles (“pôs para vigiá-los o filho, Siozorinho”; “Sua mulher, fazendeira Siantônia, receava-os menos pela rapina que por estranhezas” (p. 83)) parecem fascinados pela vida, hábitos e mistérios dos zíngaros: “Sinhalice e Sinhiza, filhas, ainda que do varandão, de alto, apreciaram espiar, imaginando-lhes que cor dos olhos, sem par no sacudir o andar; o mais velho se abanando vezes com ramo de flor”; “Sinhiza porém e Sinhalice ouviram que aqueles enfiaram em cada dedo anéis, e não criavam apego aos lugares” (p. 83).

O grupo consegue a confiança da família e os espertos ciganos buscam outros do grupo, alguns para auxiliarem no conserto de alambique, outras para ajudarem a Sinhatônia com seus problemas de saúde, outras para lerem a sorte (“E alfim: se buscassem as parentas, lembraram, as das drogas? A cigana Constantina, a cigana Demétria; ainda que a quieto, dessas provinha pressa sem causa” p. 84) No final, quando aparecem “[j]á armada vinha a gente da terra, conta eles, denunciados: porquanto os ladinos, tramposos, quetrefes, tudo na fingitura tinha perfeito, o que urdem em grupo, a fito de pilharem o redor, as fazendas” (p. 85), os fazendeiros “prestava-lhes proteção”.

Além de apresentar, ao longo do conto, as atividades nas quais os ciganos são relacionados como conserto de tachas, alambiques e as mulheres “palmistas” para lerem “a boa-ventura” (p. 85), os hábitos musicais são apresentados no conto: “À noite, em círculo de foguinho, perto do chiqueiro, um deles tocava violão”; “[...] as cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor”; “O moço recitava, o mais velho cabeceando qual a completar os dizeres, em romeia, algaravia de engano senão de se sentir primeiro que entender” (p. 83). Os festejos e folias, típicos do povo, confirma a característica “boêmia” que está relacionado a uma possível origem da etnia, termo usado hoje em dia para pessoas com esses hábitos.

Em um dos trechos acima, o narrador elucida o “algaravia” que pode designar uma profusão de sons e vozes, de línguas diferentes; mas também apontam “romeia”, que tem relação com a língua dos ciganos. Com isso, Rosa monta um cenário em que a desconfiança que se tem com os ciganos é marcada, mas o ambiente festivo de sons, música e falares é apresentado. Como se sabe, o romani é a língua ágrafa desse povo nômade, por isso, é caracterizada por sua transmissão oral, com uma junção de dialetos que misturam diversas linguagens por contato com idiomas locais, com evolução de fonemas, variação de vocabulário e diferenças gramaticais. É possível fazer uma relação direta com os sons específicos dessa língua com a música das palavras usada por Rosa nos contos, por exemplo, os finais consonantais característicos nos casos nominativos e o alfabeto possui as 26 letras, possuindo sinais diacríticos em alguns como o trema, que é característico e é reproduzido por Rosa nos nomes de alguns personagens ciganos: Güitchil. Nos contos, além das menções ao que se refere à música, a linguagem musical se faz presente de outras formas, como iremos mostrar

O colorido envolvente da vida dos ciganos, representado no conto pelos personagens Güitchil, Rulú, FlorFlor, Constantina, Demétria e Aníssia, as histórias a eles associadas que desvirtuam a calmaria da fazenda são narradas por Rosa com rimas e homofonias em variados trechos, como o seguinte: “Senhozório de todos discordava, a taque de sílabas, só o teimosiar e raros cabelos a idade lhe reservara, mais o repetir que o lavrador era escravo sem senhor”. Percebemos aí a rima interna de “or” e a repetição do som com o “r” vibrante, tal qual a língua da etnia romani.

É preciso lembrar que a “função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível” e o sistema de homofonias “extraí um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas” (CANDIDO, 2006, p, 62). A rima, portanto, no trecho explicitado, serve para montar uma sonoridade contínua e perceptível, repetindo um som marcante, anunciado pelo (a)taque de sílabas do personagem.

As palavras aproximadas pela homofonia, “lavrador e senhor”, parecem “semanticamente independentes”, mas no contexto do trecho, essa relação pela sonoridade atesta a diferença, já que um “lavrador” não seria um “senhor”; que é a relação contrária dos sons do “r” vibrante que aproxima pelo som e pelo sentido “lavrador” e “escravo”.

Em outro trecho, quando os dois ciganos, aceitos com ressalva pelo fazendeiro e sua família, inserem outros do grupo na fazenda, escutamos: “Veio ao terceiro o rapaz Florflor: davam-lhe os cachos pelo meio lado da cara, e abria as mãos, de dedos que eram só finura de ferramentas. Dessa hora mais no engenho operaram, à racha, o dia em bulha. (...) Outra feita, ria-se, riam, de estrépitias respostas. *Cigano non lava non, ganjón, para non perder o cheiro...*” (p. 84). Aqui, o trecho em itálico, inserido no texto rosiano, marca o discurso direto da fala do cigano, com variação do som nasal, de “ão” para “on” e o uso do termo “gajão”, com variação para “ganjão”, que seria a forma respeitosa do povo se referir ao estrangeiro. Essa troca de fonemas mencionados também atesta um ritmo porque se repete em várias palavras da frase, marcando a alternância da constituição desse compasso. Entre esses recursos sonoros que evidenciamos aqui, Candido afirma que “além da rima, há outras homofonias, como a repetição de palavras, de frases e de versos, que se chama Recorrência” (CANDIDO, 2006, p. 64). Essa recorrência seria o apoio para a sonorização intencional, o ritmo imitativo e o trocadilho e essas práticas, segundo Candido “se ligam ao processo de obter o efeito visual ao lado do efeito sonoro” (CANDIDO, 2006, p. 66).

Sobre essa característica que está na teoria de Grammont, Bosi também aponta:

Para construir a sua “fonética impressiva”, Maurice Grammont, um dos apaixonados do simbolismo sonoro, valia-se ora de razões acústicas, ora de razões articulatórias. Assim, é o caráter grave ou agudo das vogais que o atrai no estudo sobre as onomatopeias; e quando lida com as consoantes, segue de perto o seu modo de produção em oclusivas, expirantes, líquidas e nasais para dar conta dos efeitos de secura, dureza, síncope, brusquidão ou humildade, moleza, fluidez e doçura que produzem as “palavras expressivas”. (BOSI, 1977, p. 44)

Bosi (1977), em relação a essa ideia, também apresenta: “É provável que se dê uma associação frequente de fonemas tensos e surdos com a experiência de objetos cheios de quinas e arestas, e uma associação de fonemas frouxos e sonoros com a experiência de objetos arredondados.” (BOSI, 1977, p. 43) Nessa análise, “[h]averia, portanto, nas palavras ditas motivadas, um acordo subjetivo entre as reações globais (sensoriais e emotivas) e o modo de articulação de um determinado som” (BOSI, 1977, p. 49).

Dessa forma, o que Bosi afirma é que “[a] invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo.” (BOSI, 1977, p. 51- grifo do autor)

No exemplo do trecho acima, os sons nasais “ão”, trocados pelo “on” propiciam segundo Candido, pela teoria de Grammont, “lentidão, brandura, langor” (p. 56). Nesse caso, os fonemas que dão essa sonoridade, tentando preservar a linguagem dos zingáros, na frase, reproduz, por semelhança sonora, o sentido que pretendem reforçar: o langor dos ciganos frente aos gajões. Além disso, os sons do /r/ e do /f/ também marcados nos trechos apresentam relações interessantes com o texto, se usarmos como referência a mesma teoria. O “f”, uma consoante sibilante, está relacionada a um “sopro, sussurro, deslizamento” (CANDIDO, 2006, p. 55), tal qual a sedução empreendida pelo Florflor, cigano vistoso, com suas “finuras de ferramentas”. É preciso ainda apontar que o “finura”, que repete o som do “f” do trecho, ainda guarda outra sonoridade: sua aproximação com “bulha”, que significa sons confusos, gritara. O “r” ratifica, justamente essa ideia pois, pelo seu som, é aproximado, por Grammont com “rugido surdo, grito abafado” (CANDIDO, 2006, p. 55), como sugere a ideia de sedução, com o “ria-se, riam” como “respostas”.

Da mesma forma, a musicalidade é ainda fortemente marcada no trecho: “Ousaram pedir: para, trajados cujos casacões, visitarem a Virgem” (p. 84), em que a fala dos gitanos seduz a senhora da fazenda “derivada de alto nome”. O som das sibilantes /z/ e /v/ e chiante /ʒ/ (“j” e “g”) dão, segundo Grammont, citado por Candido, a sensação de “sibilo”, que vimos desde o início do conto.

Em relação a isso, sobre o som na palavra, Bosi define: “*som*: ondas de ar que ressoam nas cavidades bucal e nasal. A onda sonora é articulada no processo de fonação: encontra aí obstáculos como o palato, a língua, os dentes, os lábios.” (BOSI, 1977, p. 42). O som do signo, dessa forma, é produzido “por uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual.” (BOSI, 1977, p. 42)

A passagem abaixo abriga essas noções:

- *Tristes, áá, então estamos!* - a seguir os três na tarefa martelavam, **tanto quanto** adjurando a doença da senhora. E alfim: se buscassem as parentas, lembraram, as das drogas? A cigana Constantina, a cigana Demétria; ainda que a quieto, dessas **provinha pressa** sem causa. A outra - **moça** - **pêssega**, uma **pássara**. Dela vangloriavam-se: - *Antíssia*... - pendiam-lhe as

tranças de solteira e **refolhos** cobrissem **furtos e filtros**, dos alindes do corpete à **saia rodada**, a **roçagar** os **sapatos de salto**. (ROSA, 2017, p. 84)

As assonâncias do /s/ e /f/ lembram a sonoridade do farfalhar das saias e bijuterias características das mulheres ciganas. Essa musicalidade ainda é percebida na repetição dos sons no interior da palavra dessas frases e “antes deles está o ritmo, que contribui decisivamente para o efeito. Mas este depende do concurso do som” (CANDIDO, 2006, p. 51).

No trecho cima, a entonação das vogais no “*aa*” é semelhante a outro trecho que vem mais adiante: “**Com** tal que o **conserto** rematavam os ciganos, *eeé, bré!*” (p. 85). O uso do /a/ e do /e/ como adiantamos, segundo Grammont, refere-se a “barulho rumoroso”, relacionados, portanto, ao que vimos ser característico do povo romani, por sua “bulha”, por sua “algaravia”. Os itálicos nessas expressões revelam as muitas vozes e falas dos ciganos, como a montagem de um coro musical. Essa constatação (do coro musical) também é verificada no segundo conto dos ciganos, como iremos demonstrar.

Sobre o uso das vogais, destacadas nos trechos acima, é válido apontar um estudo de Bosi, a partir de Edward Sapir. Este autor

testou a correlação das vogais /a/, /i/ com sensações de grande e pequeno, encontrando um alto número de respostas positivas (por volta de 80%). Sapir arriscou uma hipótese articulatória para explicar o resultado: “No caso do /i/, a língua sobe muito em direção ao céu da boca e se articula bem para a frente. Em outros termos, a coluna de ar em vibração passa por uma estreita câmara de ressonância. “No caso de /a/, a língua se abaixa de maneira considerável, em comparação com o /i/, e também se retrai. Em outros termos, a coluna do ar em vibração passa agora por uma câmara de ressonância muito mais larga. Esta explicação cinestésica é tão simples quanto a acústica e na realidade quer dizer apenas que um gesto com amplitude espacial simboliza a referência do ‘grande’ em melhores condições do que um gesto espacialmente restrito” (BOSI, 1977, p. 44)

O “aa” e o “ee” usados de maneira repetida e em outro feita, de forma dobrada, alcança um significado, de imitação, por sua articulação, da amplidão, da grandeza dos sons ciganos.

Ao trecho acima citado segue-se: “Senhozório agora via: **o belo** metal, **o belo** trabalho. A esquisita **cor** do **cobre**. - *Vosmicê, gajão patrão, doradiante aumente vossos canaviais!* - os **cujos** botavam alarde. **Crer** que, **aqueles**, lavravam para o rei, a gente não os podendo ali ter sempre à **mão**, para **quanto** encanto.” (p. 85). Depois, portanto, do alongamento do “e” seguem-se passagens em que mais uma vez repete-se o fonema da consoante /v/ lembrando-nos um som que parece ser comum na língua romani, como atestam frases traduzidas e disponibilizadas popularmente em textos sobre o Povo Cigano: “Devlesa avilan” – Deus que te trouxe”

(ROMANÊS, s.d). Chama atenção ainda a repetição da estrutura sintática iniciada por “o belo”, que imprime ritmo através de um vocábulo que aduz a própria discussão estética de arte, desde antes de Aristóteles. Além disso, as alternâncias de sons repetidos de sons variados (/v/ lembram “um movimento ou ruído repetido indefinidamente” (CANDIDO, 2006, p. 52), arrematadas na frase com a sequência do “anto” das últimas palavras (repetidos desde o trecho anterior em “tanto quanto adjurando”), lembram “a homofonia absoluta, que de certo modo é o ideal da rima, a rima das rimas” (CANDIDO, 2006, p. 65)

Quando precisam ir embora, não sem antes serem acusados por “gente da terra, contra eles, denunciados: porquanto os ladinos, **tramosos**, **quetrefes**” (p. 85), percebemos que o ambiente inusitado dos ciganos, na visão dos sertanejos, atingiu seu imaginário: eles o defendem. Nessa frase, a sequência das últimas palavras, paroxítonas, compõe uma toada de compasso binário, ressaltada pela sequência de vírgula, dividindo o tempo do som. Tal ideia do ritmo e das sílabas, é explicado por Bosi:

A frase resulta de um processo de significação cuja essência é a predicação e cujo suporte é a corrente dos sons. Uma corrente cujo modo de ser no tempo se perfaz entre dois limites igualmente evitados: a atomização e a infinitude.

A atomização simples dar-se-ia caso se alternassem emissões vocais com pausas secas do tipo: sílaba/pausa/sílaba/pausa, de tal modo que todos os fonemas fossem proferidos com a mesma intensidade e no mesmo tom.

O outro extremo, também inviável, consistiria em uma ausência completa de pausa, em um contínuo absoluto.

A alternância seca, de tipo maquinal (...) corresponde ao uso de instrumentos que, desde as suas formas primitivas (enxada, machado, martelo, serra), foram ritmados em compasso binário do tipo: *golpe/pausa; golpe/pausa; ou forte/fraco; forte/fraco*.

A frase e, por extensão, todo discurso, vem-se mantendo em uma zona intermédia, de passagem, entre o regular e binário do seu momento fonológico e o aberto e espraído do seu momento semântico. Daí, a convivência das leis fônicas e rítmicas com a relativa liberdade da melodia frasal. Como nenhum dos modos extremos, o mecânico e o infinito, define com propriedade a linguagem humana, depreende-se que esta, sendo embora um fluxo, aceita o descontínuo, ou, invertendo, ela é série, mas série que admite zonas internas de continuidade. (BOSI, 1977, p. 67 – grifos do autor)

Essa sedução que o povo enreda a gente do local, os leitores e o próprio Guimarães Rosa está, portanto, no seu colorido, na sua cultura, na sua linguagem musical transportada para a linguagem do conto.

Eles, nesse momento, “houve a rebordosa. Concorridos de repente, a **cavalo** todos, **enchiam** a beira do **engenho**, eram o **bando**, **zingaralhada**. - *Mercês!* - perseguidos, **clamavam** **ajuda**; e pela **ganjã** **castelã** prometiam **rezar** em matrizes e ermidas. - *Ah, manucho!* - **vocavam**

Siozorinho” (p. 85). O som das espirantes sibilantes “z” e “v” em conjunto com as chiantes “ch” e “j” pela “harmonia imitativa”, como falamos, atestam o “sussurro”, mas também a “angústia” (CANDIDO, 2006, p. 55). A palavra “vocavam” incluída no trecho, ratifica a sonoridade da linguagem romani.

Ainda nessa construção, a forte presença de sons nasais com “an”, “in”, “am”, “ã”, “em” juntam-se ao mesmo som que se alternam no trecho seguinte: “Recordavam motes: - *Vós e as flores...* - **em impo**, finaldo **entoou** Florflor, o **Sonhado Moço**. Vinha de um romance, qual que se suicidado por paixão, **pulando** no rio, **correntezas** o rodavam à cachoeiras... - Sinhalice caraminholava” (p. 85). Nesse caso, esse som ressalta, ao “langor” próprio da “ludibriação” do grupo que o conto ressalta.

Depois de serem defendidos por sua sedução, “[o]s ciganos eram um colorido. Louvavam-no, tão, à rapa de guais, xingos, cantos, incutiram festa da alegre tristeza”. Esse canto, característico do grupo, é visto no adeus da montagem das palavras: “Saíam **embora agora, adeus, adeus**, à farrapompa, se estugando, aquela consequência, por toda a estrada.” (p. 86). O “canto” aqui mencionado e a “festa da alegre tristeza” ressoam na repetição do “ora” e “adeus”. As despedidas musicais e a “alegria na tristeza” desse momento vamos ver também em “Zingaresca”.

Na passagem musical à seguir, com menção à música (referência ao instrumento violão) as frases podem ser divididas em versos. As pausas com usos de vírgulas parecem sugerir os intervalos fortes e fracos que compõem o ritmo, podendo, por isso, consoante nossa leitura, ser dispostos como versos de um poema.

Sobre isso, Paz (1982) elucida: “[a]s linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso. Em algumas é visível o predomínio rítmico; em outras se observa um crescimento excessivo dos elementos analíticos e discursivos, às expensas dos rítmicos e imaginativos.” (PAZ, 1982, p. 88). Candido também aponta: “[q]uando os acentos estão afastados um do outro, caímos no domínio da prosa. Falando por alto, não há outra diferença entre poesia e prosa senão o espaço maior ou menor que separa os acentos.” (CANDIDO, 2006, p. 95).

Como apontamos, entendemos que embora escrito em prosa, *Tutameia* é um livro tão condensado que nos faz aproximá-lo de versos. Conforme Paz,

A distinção entre metro e ritmo proíbe chamar de poemas um grande número de obras corretamente versificadas que, por pura inércia, constam como tais nos manuais de literatura. Nelas a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. (PAZ, 1982, p. 86)

O que ele elucida mais adiante se aplica à Rosa nesta obra: “Mesmo entre os grandes escritores as fronteiras entre a prosa e a poesia são indecisas.” (PAZ, 1982, p. 110).

A citação abaixo de “Faraó e a água do rio”, apesar de se tratar de texto em prosa, vemos muitas sílabas tônicas com esse espaço menor que Candido menciona. Isso acontece também pela formatação condensada do texto e por esse composto melódico e poético que afirmamos ter a obra.

Sinhiza sozinha podia descer,
aonde em fogo de sociedade
à noite antes tangiam violão,
ao olor odor de laranjeiras e pocilgas,
já de longe mesclados.
Indo tanto a certo esmo,
se salvos,
viver por dourados tempos,
os ciganos,
era fim de agosto,
num fechar desapareciam
(ROSA, 2017, p. 86)

Esse ritmo, quando se trata do “tipo altamente concentrado e atuante de palavra” como propomos ser *Tutameia*, permite criar uma unidade sonora na diversidade de sons” (CANDIDO, 2006, p. 72). Nesse trecho que dividimos em forma de versos, a partir da divisão das pontuações, de um dos trechos finais de “Faraó e a água do rio”, se tomarmos a o ritmo pela sucessão de pés, formados pela alternância de sílabas longas (o acentoônico das sílabas neolatinas, com o sinal _') e as breves (átonas _), teríamos o seguinte esquema no primeiro verso _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ', no qual destacamos os acentos tônicos, na 5ª e 8ª sílaba.

Dessa forma, entendemos que a linguagem concentrada presente em toda “Terceiras estórias” aparece, nos seus contos de ciganos, uma musicalidade que tenta retratar a o cerne da vida do povo romani.

Seguindo essa análise, o segundo conto protagonizado por eles é “O outro ou o outro”. Nessa estória, que começa também com menção às barracas e coloridos do povo zingaro, mencionado em “Faraó e a água do rio” (“Alvas ou sujas arrumam-se ainda na várzea as barracas, campadas na relva”; p. 135), o narrador em primeira pessoa apresenta-nos musicalmente os personagens: “**d**iante **d**e **o**nde ia e vinha a **c**urtos **p**assos o cigano **P**rebixim”; “Além de calças azuis de gorgorão, imensa a cabeleira, colete **v**erde - **o** **v**erde do **p**imentão, **o** **v**erde do **p**apagaio.” (p. 135). Nesse trecho inicial do conto, a presença da bilabial “p” e a alveolar “d” imprimem um som mais forte, ressaltado pela repetição por três vezes da palavra

verde. O som da alveolar sonora (“d”) será marcado no texto todo pelo nome do personagem, tio Dô, parente do narrador, delegado e também fascinado pelo cigano: “O que me atraía em Prebixim, sem modelo nem cópia, entre condolências e contúdo com manhas sinceras, arranjadinho de vantagens” (p. 135). A alternância nessa passagem do “t” e “d”, consoantes explosivas, atestam o que vimos explicando.

É a carismática figura desse cigano que põe “olhos à escuta”, com “sorriso de muita iluminação” e com gestos aveludados. Importante mencionar que o nome Prebixim, além da musicalidade do vocábulo propiciada pela conjugação dos fonemas /p/ e /b/ e o final da palavra com “im” está relacionada a um nome de um pássaro cantador. Essa mesma ave é mencionada no livro “Ave, palavra”, mostrando uma possível predileção do canto desse pássaro para o autor: “(...) num fino de ramo se suspende, volatim, prebixim- com lequebros e cochilos eventuais (...) empinado se ergue, preparadinho para cantar; que todo tentar de melodia já é um ensaio do indefinido. O que sai é um tritil, pipilo pífiu: um piapo – e a alegria a mais, (...)” (ROSA, 1978, p. 43)

Junto a Prebixim, aqui aparece o cigano Rulú junto com os novos Lhafôfo, Busquê, com suas atividades típicas e já adiantadas em “Faraó e a água do rio” como “martelar o metalurgir”, “forjicar chaleira e tacho”, a troca de animais (“os que sempre expondo a basbaques a cavallhada,” p. 135) e são relacionados novamente a ações ilícitas e baderneiras: “Instruía-me do malconceito deles, povo à toa e matroca, sem acato a quaisquer meus, seus e nossos, impuros de mãos” (p. 135), mas o delegado agindo “sob dever de lei” de recuperar objetos roubados parecia estar também sobre o fascínio dos ciganos: “Tio Dô ia agir, (...). Ele pesava tristonho, na ocasião, não pela diligência de rotina, mas por fundos motivos pessoais. Eu também. Ficávamos as barracas, sua frouxa e postiça arquitetura.” (p. 136)

A alternância do “O”, não só no título, mas em outros trechos do conto, ratifica a sonoridade em caráter regular do som dessa vogal, como também a do /u/. Segundo Maria Lúcia Guimarães de Faria (2007), “[a] conjunção disjuntiva do 2 na unitotalidade do 3 realiza-se na alternância de “O outro ou o outro”, estória de nº 23, em que a polaridade é substituída pela complementariedade” (FARIA, 2007, p. 243). Essa regularidade do fonema /o/ aparece ainda em trechos como: “Disseram-me: - *“Faço nada, não, gajão meu amigo. Tenho que tenho só o outro ofício...”* - berliquesloques.” (p. 135). A repetição com regularidade é explicada e demonstrada em: “*Nem a pessoa pega aviso ou sinal, de como e quando o está cumprindo...”* *O contrário do contrário, apenas*”. (p. 135), no qual essa última frase parece explicar o uso do /o/ cujo formato lembra o círculo, figura que tem seu início e final no mesmo lugar, como o trecho “o contrário do contrário” aponta para o mesmo lugar: o contrário do contrário de algo

se encontra no mesmo ponto. Além disso, a presença do “o” dessas vogais no título do conto e em trechos como os destacados acima, pode ser entendida por Grammont, explicitada por Candido, como um fonema essencial e marca uma espécie de insistência. Além disso, o “o” e o “u” podem ser classificados, de acordo com essa leitura, como sombrias, em que as ideias de “barulhos surdos, raiva, peso, gravidade, ideias sombrias” (CANDIDO, 2006, p. 55) são apresentadas.

Essa gravidade do fonema “o” e “u”, no entanto, são quebrados pela presença de outros, como o “a”: “Tio Dô disse-lhe: - *“Amigo, vamos abrir o A?”* (p. 135). Esse som é classificado como “brilhante” por Grammont e definido quando há “barulho rumoroso”. No conto, essa ideia é confirmada porque aparece junto ao cigano Prebixim, figura que agradava a todos, dos gajões às calins (“Ele era delas o predileto” p. 137) cujo canto do pássaro xará apresenta tom repetido, ritmado e circular: “Prebixim elevou e baixou os braços - o colete de pessoa rica. - *“Meu gajão delegado...Sou não o capitão-chefe. Coisa de borra que sou...Que é que eu tenho comigo?”* - questão contristada, estampido de borboleta em hora de trovão. - Você é o calão nosso amigo” (p. 136). Aqui as homofonias entre “comigo”, “amigo” e “estampido” mostra a relação de sentido, uma vez que estampido é palavra do campo semântico do som, reforçado pela ideia do “trovão”, que remete a grave som. Eles estão, ao contrário, ao lado a borboleta, figura marcada pela sutileza: esse seria “o contrário do contrário, apenas?” que o conto reforça. Da mesma forma que em “Faraó e a água do rio” a presença de repetição de vogais em “O outro ou o outro” mostra a musicalidade e padrão à presença dos ciganos nos contos de *Tutameia*.

Nesse segundo conto de ciganos, o que falta de menção a festa e dança explicitamente, não falta de expressões musicais.

Nenhum oh, nem um ah. - *“Quand’onde?”* - fez. Sêrio. Dera um espirro para trás? As barracas eram quase todas cônicas, como *wigwams*, uma apenas trapezoidal, maior, em feitiço de barracão, e outra pavilhãozinho redondo, miniatura de circo. - *“Lilalilá!”* - um chamado alto de mulher, com três sílabas de oboé e uma de rouxinol.
- *“No ão”* - Tio Dô quebrou a pausa (...)
(ROSA, 2017, p. 136)

No trecho acima, o ritmo é posto através do paralelo sintático com palavras de som aproximado “nenhum oh, nem um ah” e o diminutivo junto ao aumentativo (pavilhãozinho), numa relação de oposição semântica com marcação do “ão”, repetido na fala de Tio Dô (“No ão”). Também percebemos, como acontece em outros contos de cigano, a alusão à música, neste caso, na forma do instrumento “oboé”. Ela aparece após a curiosa e musical expressão

“Lilalilá”, “cantada” por uma mulher romani, em que a repetição do som /l/ intercalada pelas vogas “i” e “a”, lembra o “lalala”, característico de uma base sonora popularmente usada em contextos corriqueiros para simbolizar a própria música. Os vocábulos que se seguem a esse termo são colocados na frase de modo também sonoro, como uma rima, já que o som final de “mulher” apresenta homofonia com “oboé”, relacionando intimamente a música da palavra com o instrumento de “beleza de timbre” (MAGNANI, 1989, p. 223). Essas “três sílabas” (Lilalilá) podem ser as sílabas poéticas, nas divisões métricas de versos líricos, como também as emissões de tempo que marcam o que chamamos de compasso na música.

A musicalidade ainda é ressaltada pela menção a outra ave “cantadora”: o rouxinol (a primeira, como mencionamos, é o prebixim, nome de um dos ciganos da estória), cujo canto em “uma sílaba”, compõe a quarta sílaba do “Lilalilá” (“três sílabas de oboé e uma de rouxinol”). Essa afinidade pode ser explicada pelo som produzido pelo rouxinol.

As vogais analisadas do título (“o” e “u”) voltam na passagem seguinte, em que também estão presentes outros instrumentos musicais:

E já lá: - “*Ú, ú, ú!*” - convocava os outros, cataduras, o cigano Beijú, capitão, o cigano Chalaque, de bigodes, à turca ou búlgara. Debatiam, em romenho, dando-se que ásperos, de se temer um destranque. [...]

Tio Dô olhara aquilo e contemplara. - “*Podia ser tocador de sanfona...*” - comentou, piscou amistoso. (ROSA, 2017, p. 137)

A repetição do canto do rouxinol na sílaba do “Lilalilá” é a propagação sonora nesse trecho de linguagem musical em “romenho” por meio do “ú, ú, ú”. A menção à língua dos ciganos neste conto (a primeira foi em “Faraó e a água do rio”, por meio do “roméia”) e ao instrumento musical (sanfona) corrobora a ligação sonora entre esses - romenho, música, linguagem poética. A sanfona aqui não parece ser instrumento tocado por esse grupo de cigano, mas surge como uma admiração do “gajão delegado” pelo som do instrumento visto no “vozeio” dos gitanos, pois ele “contemplara”. Além disso, a partir da observação do grupo, em sua linguagem, cultura e comportamento (ele “olhara aquilo”), o Tio Dô pode ter percebido a semelhança sonora da sanfona com a conversa em romenho convocada pelo “ú, ú, ú”.

Após o diálogo musical em romenho, os objetos são restituídos ao delegado: “Prebixim, bizarro, cavalheiro, entregava a Tio Dô o relógio de prata, como se fosse um presente. — ‘*É fifrilim, coisa de nada...*’ — calava o que dava, com modéstia e rubor” (p. 137). A musicalidade continua, através das semelhanças sonoras do “Prebixim” com a expressão dita por ele “fifrilim”, com mesma quantidade de sílaba e tonacidade na última, constituída pelo “im”; e o som persiste depois: o “ava” do “calava” e “dava”.

Seguido a esse momento e a essas expressões musicais, ouvimos: “Entressorriram-se ele e Tio Dô, um a par do outro, ou o que um sábio entendendo de outro - “*Eta! eta! eta!*” - coro: as mulheres aplaudiram a desfatura, com mais frases em patoá.” (p. 137). Chama atenção nesse segmento a presença do “o” e do “outro”, que mencionamos em análise acima e que faz relação com o título do conto. Além disso, a composição musical, o coro (antecipados no conto “Faraó e a água do rio”) e a repetição, como refrão, fazem-se presentes, destacando-se também a linguagem “em patoá”, palavra que designa um dialeto que pode ser característico da oralidade. Mais uma vez a referência a linguagem usada pelos zíngaros é associado a algum aspecto da música e da sonoridade.

Isso foi anunciado, no início do conto, na descrição do acampamento: “(...) as calins que cozinhavam ou ralhavam na **gíria gritada**, o cigano Roupalimpa passando montado numa mula rosilha, as em álaque vermelho raparigas buena-dicheiras. Loucos, a ponto de quererem juntas a **liberdade** e a **felicidade**.” (p. 136). O termo “calins”, que faz referência a uma família romani presente no Brasil, os Calón, e pode ser traduzido como sinônimo de cigano, antecipa a própria linguagem do grupo, pois usam “a gíria gritada”. Nesse caso, a semântica imita a escolha das consoantes “g” e “r”, uma vez que os sons produzidos pelas mulheres lembram a formação do vocábulo “grito”, ideia sustentada pelo uso do /i/ que é uma vogal, classificada pela teoria de Grammont como aguda, tal qual é agudo o grito da conversa das ciganas. Além disso, a montagem sintática desses trechos marca um ritmo reproduzido pelo uso das vírgulas talvez próximo da sintaxe cigana da linguagem.

Seguindo essa ideia, o conto “Vida Ensinada”, em seu final, cuja sequência apresentará o último conto do livro e com mais presença dos zíngaros, exhibe um acampamento de cigano: “Ali lá chegavam - davam com cavalos e barracas, de uns ciganos - de encontro” (p. 225). Essa menção é seguida de duas hipógrafes de poemas musicais, como já elucidamos no capítulo 1. Esse final do conto é a ponte perfeita para Zingaresca.

Esse é o último conto de ciganos e do livro, cujo título antecipa a temática, pois a palavra zíngaro, como mencionado, é uma das nomenclaturas para “cigano” e o sufixo “esca” indica “qualidade”, nesse caso, a interpretação seria o que é “da qualidade do cigano”. Ele também carrega uma ideia pejorativa presente nos outros contos a respeito do estilo de vida cigano, posto que o sufixo “esca” pode, normalmente, estar ligado a um sentido de depreciação ou diminuição. Espera-se, portanto, a partir do título, alguma referência à vida de ciganos que, por sua vez, está relacionada à música, dança, festas, cores. No conto, aparecem outros personagens que surgiram em outras histórias e por ser o derradeiro conto, na leitura sequencial, alude a uma

possível despedida. Eles estão todos no sítio “do dono novo Zepaz”, nome sonoro que abriga a palavra “paz” que não acompanha os acontecimentos do conto.

A ideia da sonoridade é reforçada pela frase do início do conto, em que a alternância do som do /s/ e /r/ indica uma “insistência”, própria dessas letras, conforme aponta Grammont: “Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-boa, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte.” (p. 227).

O retorno, portanto, dos personagens anunciados por essa insistência impregnada no sentido do som dos fonemas é confirmado no trecho seguinte em que se destacam os ciganos novamente apresentados com suas barracas, costumes, trabalhos e espertezas: Antes porém os ciganos de roupagem e de linguagem, tribo de gente e tropa cavalar. Zepaz se irou, ranhou pigarro. Mas esses citavam licença, o ciganão Vai-e-Volta, primaz, sacou um escrito do antigo sitante.” (p. 227). Nesse trecho, reforça-se o que os contos anteriores destacaram: a linguagem musical dos zingáros e que é marcado também pela continuação do fonema /s/.

O narrador explica: “Tinham alugado ali uma árvore! - o que confirmou o preto Mozart, servo morador: dês que sepultado debaixo do oiti um deles, só para sinalarem onde(...); e pago o preto Mozart para, durado de semana, verter goles de yinho na cova.” (p. 227). A menção de “Mozart” duas vezes no mesmo período, lembra-nos o compositor musical clássico, o qual Rosa afirmou que escutava, na entrevista citada no início deste capítulo. Além disso, o nome do “ciganão” Vai-e-Volta relaciona-se com a ideia de recomeços que o livro aduz e apresenta fortemente, junto com outras palavras do mesmo trecho (“servo”, “verter”, “vinho”, “cova”), o som do vento, com o fonema /v/ que também entendemos como característico da língua romani.

Os ciganos são apresentados com a mesma desconfiança (adiantado pelo “esca” do título) que nos outros contos: “Até o cozinheiro-boiadeiro, que acendia fogo, além do riacho, apontou neles garrucha”; “A ciganada se içando, os vaqueiros repeliam esses malandantes, sofreavam as bridas, sem vez de negócio nem conversação.” (p. 227). A insistência de sons do /s/ continua, reforçado pelo som do “ch”, por sua vez, relacionado ao sibilo, já mencionado segundo a teoria de Grammont, o que nos lembra o som agudo e alto da linguagem do povo.

Na história, o cenário é apresentado com outros personagens que já apareceram em outras narrativas. Junto a eles outros ciganos estão na estória: Zé Voivoda, Cheirôlo, o Vai-e-Volta. O ambiente de festa, música, alegria e dança, característica do povo, está imiscuído a construções musicais como: “Era o anão Dinhinhão”; “O cego, sentado, não se desabraçava da cruz.”; “O preto Mozart se praz do variar de tanta gente ajuntada. De dentro, a mulher de Zepaz canta que o amor é estrelas. Zepaz tranca portas.” (p. 228). A musicalidade nesses trechos variados é

marcada pela melodia das aliterações do /s/ e pelo ritmo na intercalação de acentos fortes e fracos em **tan**/ta **gen**/te a/**jun**/ta/da, em que percebemos uma conjugação do tempo binário descendente (com acentuação tônica em “tan” e “gen”, seguidos do som átono de “ta” e “te”), com posterior som do ternário descendente com a sílaba forte em “jun”, seguida também da átona em “ta”.

Em outro momento escutamos:

A lua subida sobresselente. Vozeiam os ciganos, os sapos, percebe para si a noite toda. Dão festa. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho - de trastalastrás! Fazem isto sem horas, doma de cavalo e burros, entanto dançam, furupa, toca instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às máscaras pacíficas, caminhando muito sutilmente, um solta grito de gralha; senão o rãzoar, socó, coruja, entes do brejo, de ocos, o ror do orvalho da aurora. - *Sei lá de ontem?* - a parlapa, cigano Manjerição, cigano Gustuxo. Andante a lua. - *O amanhã não é meu...* - o cigano Florflor. (ROSA, 2017, p. 228)

O trecho acima apresenta constituição muito musical através da escolha das palavras por Rosa, dos fonemas e das estruturas sintáticas, além da menção aos ciganos e a sua linguagem. Ressalta-se, como adiantamos anteriormente, o vozear dos ciganos característica de sua língua oral. É através da fala que os ciganos transmitem a tradição e marcam a herança e identidade do grupo, como uma forma de permanência da cultura da margem. E ela (a cultura) está presente quando “dão festa”, “entanto dançam, furupa, toca instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres”. O ritmo desta última construção em que se percebem estados paralelos, com inversões das mesmas palavras (“tristes” e “alegres”) é apoiado pelo ritmo da estrutura marcada pelas pausas das vírgulas e sons parecidos: “grito de gralha; senão o rãzoar, socó, coruja, entes do brejo, de ocos, o ror do orvalho da aurora.” A música da despedida presente no final de “O outro ou o outro”, cuja dicotomia do “alegre e triste” é construída para mostrar a felicidade da festa em contraposição com o sentimento de despedida, marca do povo, sempre em travessia está nesse trecho de “Zingaresca”, ressaltados pela repetição, como citamos do “alegre e triste”: alegre, pela festa, música e dança dos gitanos e triste pelo fim. Essa musicalidade é percebida ainda em outros trechos com as homofonias e repetições sonoras em “guinchos entre **rincho** e **re-rincho** - de trastalastrás!”

Para confirmar a ideia acima, no outro dia, depois de seduzir a todos, os ciganos vão embora: “É já que: nem um cigano!/ Idos, a toque, para o norte, sem a barulhada que sempre fazem, antes de descamparem. Só refere o preto Mozart: em testa, em fé, em corcel, o Padre sopesava a cruz...” (p. 229). A menção à “barulhada” característica dos ciganos explicitada nos

anteriores contos é percebido na estrutura das frases marcadas por pausas e sons fortes, através da estrutura com as vírgulas (“em testa, em fê, em corcel”; “idos, a toque, para o norte”), além dos fonemas /s/ e /r/ em “corcel, o Padre sopesava a cruz”.

Depois da ida dos ciganos, percebemos:

Dinhinhão rejeita o desabuso, declara, de pé, capaz de cair de qualquer lado (...) ele furtou um flautim dos ciganos, capaz de qualquer arlequinada. - *Sou um pecador de Deus...* - se volta para todos, para louvor. O que não produz nem granjeia. (...) Dininhão toca o flautim, regira, xis, recruza tortas pernas - diante dele o cego credos desentoa. Zás, em fogos, Zepaz, deixou trancada a mulher, pelo dinheiro vem (...). (ROSA, 2017, p. 229-230)

A musicalidade das palavras acima (aliterações e repetição de palavras – “capaz”, “qualquer” e de sons parecidos /r/, /d/, /s/, /z/) é reforçada pela presença do flautim que o anão furtou dos ciganos. O anão furtou o flautim dos ciganos, mas perdeu o dinheiro do cego porque emprestou a cruz em que ele o guardava. A menção ao dinheiro também do Zepaz mostra que o interesse, a esperteza, a enganação atribuída aos ciganos, estende-se a todos, justificando o título “Zingaresca”, em que os personagens “gajões” também tem a “qualidade de cigano”, que o significado do título carrega.

O final da estória e do livro apresenta muitos sons: “Se disse: sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância? Inda se **ouvindo** um galo que **cantava** sem onde. A boiada se abanava. So-Lau decide: - *São coisas de outras coisas...* Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrabelhos do Rancho-Novo. Serafim sopra no chifre - os **sons** berrantes encheram o adiante.” (p. 230) A linguagem canta, assim como o galo, a boiada que sai com os sertanejos e o livro que começará outra travessia também musical: a da releitura.

Todos os contos dos ciganos, por essas demonstrações, além de menção a instrumentos de música, a gritos, à alegria, à sedução são entrecortados de frases melódicas e repetições sonoras para se sentir (e ouvir) primeiro que entender. Rosa mostra não só a cultura que coletou do povo romani em sua “roupagem”, mas a música da sua “linguagem”. Rosa, portanto, utiliza os recursos sonoros, na linguagem muito elaborada de *Tutameia* para dizer mais aos nossos ouvidos. Essa musicalidade, no contexto em que explicamos, é a concretização nas palavras da música dos ciganos.

3.3.2 – “Abriam a natureza, cantavam letrilhas”: a paisagem dos contos e os sons

Guimarães Rosa, como é sabido, utilizava elementos da natureza do cerrado apreendidos em suas pesquisas e anotações para enriquecer sua escrita. Seu rastreo pelos cantos dos pássaros e por outras “quisquilhas da natureza” (ROSA, 2009b, p. 21) resultaram em descrições minuciosas e poéticas nas suas narrativas. Como Zito, o João Henriques, “dado em poeta” (p. 194), de uma das seções do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Rosa anotava em suas andanças pelo mundo (e pelo sertão) muito mais que nomes de vacas, “entendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando no crepitar de colmeião, um touro eu feroz e outro mamoreado adiante, o buriti fremente, o tecnicolorido das veredas – os pássaros! – aquele horizonte amarrotado. – (...) – poetava?” (p. 194). Por meio desses personagens vemos um Rosa que, no meio da boiada ia “[c]itando alto cada avistada coisa, pormenor – ave e voo, nuvem, morro, riacho, poeira, vespa, pedregulho, pau de flor, ou nada – toadamente” (p. 194)

Em *Tutameia*, a musicalidade de muitos contos tem íntima relação aos sons da natureza, entendida em sua flora e fauna. Neste livro musical, em sua linguagem e constituição, o ritmo e sons da natureza na sua musicalidade teria que estar presente nesta pasquia.

Para Candido, “[m]esmo o canto de certos pássaros, ou o grito de certos animais se ordenam numa modulação rítmica – mostrando que antes do trabalho humano e sua influência como organizador do gesto, a natureza conhecia o ritmo, e que o homem poderia tê-lo aprendido nesta fonte” (CANDIDO, 2006, p. 71). Guimarães Rosa, portanto, seguindo essa noção, organiza tal ideia da realidade objetiva em *Tutameia*. Segundo Candido (2006), “o homem que faz poesia conhece o ritmo na natureza e pode tê-lo observado e imitado; e que a associação humana cria tipos de atividades ritmada que incrementam este conhecimento do ritmo.” (CANDIDO, 2006, p. 71)

No conto “Droenha”, por exemplo, é apresentado um personagem, Jenzirico, que foge para a mata e se põe, amedrontado, a observar o lugar com atenção: “Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra” (p. 67), local “que lá em seguro viviam certos fugidos criminosos”. Estando só com a natureza, os seus sons se destacam. Percebemos trechos em que a musicalidade se faz presente de maneira diferenciada: “Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulho, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se também perto das nuvens. Ele é que não podia retroceder. Voavam gaviões” (p. 67). A musicalidade está presente nos recursos que dão sonoridade ao texto com as assonâncias e aliterações. O fonema /v/ é repetido e retornado em espaços periódicos: aparece em “ventava”, em “nuvens”, em “voavam” e em gaviões”. É possível relacionar essas aliterações, com base no simbolismo fonético mencionado

anteriormente pelos estudiosos do ritmo e da linguagem, ao barulho do vento, ou chiados percebidos ou exagerados pelo personagem com medo, no escuro e rodeado do desconhecido na mata,

Percebemos também aí a repetição do som do /d/ que no trecho seguinte, junto com a labial /p/, parece mostrar algum outro segredo: “Tinha de resguardar mochila e saco, **p**ara **d**escanso, **d**ormir mesmo **p**udesse; numa reentrância, quase gruta, se agasalhara **d**o ar. **D**iante avistava **p**enhasqueira, a **p**ique, **p**rateleiras de **p**edra. Só **p**erigos o **e**sperassem, **r**epelia **p**ensamentos, ninguém está a cobro da **d**oideira **d**e si e **d**os outros. Ali era um **a**lpendre” (p. 67). Essa alternância desses sons, mostram o “ruído seco repetido” (CANDIDO, 2006, p. 67), imprimindo um ritmo de caminhada por qual passa o personagem enquanto espera o amigo Izidro voltar “com mais coisas, conselhos, comida, pelo em que lhe cabia” (p. 67) permanecer lá na Serra.

Vemos ainda homofonias que parecem causar eco, verossímil com o que acontece nesse cenário ermo, de grutas, “nos arrabaldes do mundo”:

Depassou volumes de rochas erguidas e lajes em empilho, pisava alecrins, o sassafrás-serrano, abeirava despenhadeiros. Ia topar de perto os outros definidos foragidos, se dizia que plantavam mandiocal, milhos, deparando com esses não havia de estranhar o acaso. De **pau em-pé**, só se notando ainda candeias, bolsas-de-pastor, alguma que uma tipuana. **Pássaros cantavam feito sabiás**, vai ver sabiás mesmos. Em mente de olhos ele aprendia o caminho, ali era já chão mole, catou para provar mangabas caidças. Entretanto, estranhava o que avistava - não o feitio dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar - afiado desenrolado. Até assim ramas e refolhagem verdeando com luz de astúcias. Agora, **altas árvores**.” (ROSA, 2017, p. 68)

Os leitores percebem o tom do texto e é ele que parece direcionar e “empurrar” a leitura, com um som originando outro, como confirma frases do trecho acima nas quais ouvimos palavras iniciadas pelo mesmo fonema: “Agora, **altas árvores**”. Rosa dá a chance para o leitor escutar a realidade, perceber o transcendental, como se nos desse uma percepção de mundo através do ouvir. Neste conto, essa apreensão sonora passa pela fauna e flora, com a descrição da vegetação e dos animais que ali estavam, como: “Os **mocós** assoviavam sumindo-se nas **luras**” (p. 67). Nesse trecho o assovio dos bichos, que está presente em outras situações no conto, aparece. “Precisava de conhecer o situado: o **chão**, em que permeio os **burgaus** rareava grama, o **facheiro**, cardos; tufos de **barbacena** e **arnica** cerrando o **adro pedrento**” (p. 67) As últimas palavras, sendo paroxítonas, parecem estabelecer um compasso binário, insinuando o ritmo da caminhada do personagem.

Com medo e enxergando vultos, observa: “Desaprazível a Serra não era, piava o lindo-azul, **jeojeou** o bico-miúdo; embora convindo voltar: caçadores e seus cachorros frequentavam os campestres das vertentes. Entortado espiava.” (p. 68) A onomatopeia do som do pássaro “bico-miúdo” (“jeojeou”) alude ao som que é ratificado pelo final das orações em “embora convido voltar”, “frequentavam os campestres das vertentes”. Esse ambiente construído pelos sons antecipa o que se segue: “Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espectro. Por trás de **buranhém** e **banana-brava**, um homem, nu, em pelo” (p. 68). Os sons nasais se repetem na imediata frase posterior, em outro parágrafo: “Ninguém, nem. O ruído nenhum” (p. 68). As consoantes contínuas nasais parecem imitar o tom sombrio desses trechos que faz o personagem correr, cair “à meia-gruta frente ao mocoal” (p. 68)

Jenzirico segue com seu medo e com a natureza a seu (mal) favor: “Virava falseio, divago, a visão de antes; senão as brujajaras, as aves pintadas e listradas de amarelo ou branco, fracas no esvoaçar, rabos trescompridos” O som do /v/ que se repete em quase todo o conto alonga o som das brujajaras, ave que apresenta um canto como um assovio, ou mesmo um apito, criando a atmosfera para o esconderijo. Nesse cenário, ele ainda “**prec**avia-se ficando no **limpo** do **pedregal**, mesmo lá divisara cobra, por essas é que revinham a acauã e o enorme gavião-roxo: um **perto** dele **pousou** em **penha**, escuro, escancaradas as asas.” (p. 68). A menção à ave “acauiã” remete ao seu canto que parece repetir o som que lhe dá nome, ou para alguns “Deus quer um” (ACAUÃ, 2022), o que explica porque em algumas regiões é tida como árvore de mau-agouro. Essa ideia, inclusive, é referenciada na música de Luiz Gonzaga: “Acauiã, acauiã/ teu canto é penoso e faz medo” (GONZAGA, 1952). Essa ideia e esse canto confirmam o contexto do conto rosiano no qual também aparece o gavião-roxo, espécie que emite um silvo único e agudo.

Os sons se sucedem: “**D**ormitou. **Desagradado** eram os guinchos dos mocós, por igual **aganhados**, no bico das águias aves. **Tudo** se **despercebia**. O mocó, bicho esquisito, que sai a meio de entre **pedra**: - *Có, có, có...* – sem defesa. Tonteava a velocidade das nuvens para oeste ou este.” (p. 68-69). Com essas desconfianças, pensa: “a Serra avultava, esconderija, negando firmeza. As estrelas mesmo se aproximavam.” (p. 69). Nesses trechos o som forte do /v/, /z/ e /t/ reforçam a negação da segurança. Além disso, o /o/ repetido para reproduzir o som do animal moco, em sua arquitetura de pronúncia, como mencionou Bosi, traz significações, como os locais de esconderijo, tanto do Jenzirico, como do mocó. Sobre isso o crítico também elucida:

Aos traços anatômicos da cavidade bucal devem-se o timbre das vogais e o perfil das consoantes.

Sequência, força e vibração são princípios dinâmicos da frase. Supõem o *tempo* e o *movimento*, conaturais ambos à matéria da significação.

Quanto ao *fonema*, é o estrato mais corpóreo e substancial do signo. É bem verdade que o timbre de uma vogal, aberto ou fechado (...), e a qualidade de uma consoante, contínua ou explosiva (*sss...*, *p*) *também resultam de uma ação de abertura ou fechamento* da boca. (...) Daí, ao mesmo tempo, o embaraço e os vaivéns no trato do ritmo e da modulação do período, que supõem fenômenos energéticos difusos no corpo e na alma do falante. (BOSI, 1977, p. 67 – grifos do autor)

Os sons da natureza continuam: “De dia o calor, na regência do sol, as fragas amareladas alumiam, montanhâncias, só em madrugadas e tardes se **sofria** o **enfrio** e vento. Os homiziados outros prosperavam quilombo, em confim de macegal e matos” (p. 69). A menção ao som da ave “trepa-fraga” se relaciona com a intensa presença do “m” e o som das consoantes sibilantes “f” e “v”, que lembram um assovio musicalizado, reforçando o canto desses pássaros reproduzido com a ajuda dos fonemas utilizados por Guimarães Rosa, com os artifício que explicita Bosi acima.

O medo da personagem, na natureza, carrega mais novos fatos: “O chão ondeonde os chatos cactos, dependuradas as vagens secas da tipuã, o jacarandá-de-espinho balançando douradas grandes flores. De novo o mocoal, pedreira cinzenta. – *Cooó! Cooo...* – escutando.” (p. 69). A repetição dos sons acima é intrínseca à menção da natureza e anuncia a “calafriagem”. Suas vestimentas roubadas, ao entrar “na lagoazinha, água-de-grota”, fazem Jenzirico confessar o que achava que foi seu crime: “Nu **chorando** ele **fechava** os olhos, com vergonha da solidão. Medo. Esperou o de vir, pavor, era como os transes. Ele remexia no podre dos pensamentos” (p. 69). O som das chiantes, pela harmonia imitativa de Grammont, sugere “o frêmito, a angústia e cólera” (CANDIDO, 2006, p. 57), o que explica seu uso nesse trecho, tendo em vista o sentimento da personagem neste momento da estória.

Viu então “[s]emelhante homem – **trajado sabido**, **enchapelado** – de **suspapés**, olhava-o, bugiava? O indivíduo – solerte vivo de curiosidades. Ia investir. Mas inesperado se afastou, com passos, **expedido**, campou no mundo. Virou o já **acontecido**”. Além das repetições, como os ecos do local (/p/, “ido”, “ado”), os fonemas se repetem aqui (mais uma vez o /v/) para intensificar o frio do vento da noite que mais à frente sentimos: “**Vai**, o **frio** da **grimpa** fazia o tamanho do **vento**. **Ventava** por um **canudo**” (p. 70). Depois desse ponto máximo do seu medo, seus amigos chegam e a estória toma outro rumo: o Zêvasco ele não matou, quem assim o fez foi figura de chapelão “de encurtadas roupas” (poderia ser aquele que com ele estava na mata e roubou suas roupas) há muitos anos sumido, morto em seguida pelo irmão da vítima. Com isso, Jenzirico volta para “o mundo sueto, ciente só de mais fortes fazeres”, querendo o mocó cujo som tanto o intimidou por estripar. Nesse conto, portanto, alguma das estratégias da linguagem,

como as mencionadas por Bosi, junto ao grande conhecimento das aves e seus sons, são cuidadosamente apresentados, carregando a linguagem de *Tutameia* com aparato musical, a fim de intensificar seu sentido e a percepção pelos ouvidos do leitor.

Em “Hiato”, aparecem muitas descrições de natureza, através da exposição do cerrado, seus animais e seus cantos:

Após yargedos, bosques da caparrosa **comum** **surpreendem**, **em** meio à **m**istura de espécies do cerrado. **Rompia**-se por **dentro** de ervas erguidas um raso de vale - ao ruído e refecho, **cru**, de desregra de folhagens - vindo-nos os esfregados **cheiros** vegetais ao cuspe da boca. Iam os cavalos a mais - o céu sol, massas de luz, nuvens drapuxadas, orvalho perla a pérola. Refártavamos de alegria e farnel. (...) - “*Tii, xem, o bem-bom, ver a vez de galopear...”* - gabava-se **Nhácio**, **marrom** no justo gibão, que **pontas** dos **grandes** galhos em ato de mãos e dedos **ranhavam**. - “*Th, é, ah! Ô vida para se viver!”* - impava imitador Põe-Põe, instigando seu azulego. (p. 87 grifos do autor em *italico*).

Os sons que se repetem em palavras que se referem à paisagem evidenciadas (e destacadas) no trecho acima, com uso de sons nasais, chiantes, sibilantes e ainda as interjeições com vogais (“ixi”, e “xem”, repetidos algumas vezes durante o conto, com variações) mostram o som e o ritmo da oralidade aproveitados por Guimarães Rosa. Elas imitam o descampado da natureza, como sugere a abertura da cavidade bucal na pronúncia da maioria desses fonemas, segundo o estudo de Sapir, mencionado por Bosi.

Há a presença de homofonias em:

Vinha-se levíssimo, nos animais, subindo ainda às nuvens (...). Abeirou-se a mata em clausura - e um brejo, que se estendia e espelhava, lagoa, de regalarm-se os olhos. Os buritis orlavam-no. Toda água é antediluviana. O ar estava não estava. Ou nem há-se detalhar-se o imprevisível. A manhã, por si, respirava. Macegão: lá o angola cresce, excele, tida só a trilha de passarem bois. (ROSA, 2017, p. 87)

A sequência da contínua líquida “l” mostra a fluidez da natureza e da água aqui apresentada, construindo o clima do conto. Para compor o ambiente, ainda e mais uma vez, há a presença dos pássaros com seu canto também percebido por um personagem: “**Errático**, a **retro**tempo, **record**ava-se sobre nós o touro, **escuro**, como o **futuro**, mau objeto para a memória. Põe-Põe fingia o pio de pássaros em gaiola, fino assobio. Nhácio ora desabria sacudidos dizeres, enrolava mais silêncio, ressofrido” (p. 88). Nesse descampado, com a vegetação do cerrado, a presença das vogais e as consoantes marcadas ratifica o espaço, por sua pronúncia: “Mas montávamos à área das colinas, **d**ali longe enxergadas as matas onde o rio se relega. Tinha-se, sem querer, **d**ado rodeio, tirando **d**o caminho afastamento de grande arco –

torcida a paisagem: um vago em-torno, estateladas árvores, falsa a modorra das plantas, o dissabor pastoso.” (p. 88)

Antes de verem que o touro que os assustaram era “*bobo, bobo*”, “*um marruá manso, mole, de vintém!*”, a descrição musical das paisagens continua, com a repetição do “m” e sons nasais: “Adiante o capim muda de figura, rumo do rio, que a horas envia um relento, senão um sussurro, e do qual recebem os bois o aviso do cheiro d’água, que logo põem em mugidos, quando é de oeste que o vento vem.” (p. 89). Nesse contexto, a composição dos sons se faz mais uma vez ouvindo os sons dos pássaros: “Aí em voo os bandos de marrecas, atrás papagaios” (p. 89). Os acontecimentos e observações da natureza do cerrado, dessa forma, compõem a música engendrada através de silêncios e sons das paisagens, como também sugerem os “estacatos” mencionados. Esses contos mostram que a natureza também harmoniza seu concerto e só um grande observador e ouvinte perceberiam.

Em “Intruge-se”, a paisagem é mostrada junto à solução de um assassinato, pelo personagem rítmico Ladislau (pois alterna-se no aparecimento entre os contos do livro, como já explicamos). Logo no início, há a constituição de um movimento rítmico, marcado pela alternância de sílabas fortes e fracas (com sequência regular de paroxítonas), bem como sons e pausas (pelo uso intenso das vírgulas) como um ritmo binário, sugerindo a cavalgada:- “Em ponto pararam, tarde segunda, solitários no Provedio, onde havia pasto fechado.” (p. 97)

O narrador nos apresenta a paisagem e o cenário enquanto narra musicalmente: “O orvalho de junho molhava miúdo, às friagens. Levantavam-se, todos tantos, com lepidão. E: um dos da comitiva fora morto, a metros do arrancho, no passo da madrugada” (p. 97). Os sons nasais do primeiro período reforçam a “lepidão” e a “brandura” do amanhecer do cerrado, o que é subvertido pelo acontecimento seguinte no trecho em que se ouvem os sons das consoantes explosivas “t”, “p”, “d”, que “ajudam a sugerir um ruído seco repetido” (CANDIDO, 2006, p. 55).

Enquanto os vaqueiros atravessam o cerrado, Ladislau tenta desvendar o crime, as paisagens passam e se escutam ao longo do conto: “Já em quase anoitecer ao Outro-Buritizinho se chegou – o rio avistado. Sitiaram o gado entre duas voltas dele, por encerro” (p. 98); “Deram no Sassafrás, vereda, pouso”; “Prosseguia-se, dia nublado, sexta-feira, às pequenas léguas. Ladislau emendado pensava: não ia maldar do Piôrra, correto, caolho, corrigido. (...) Os bois em furupa berravam por passatempo - a boiada que vai para os horizontes” (p. 97). Os passarinhos e os seus sons aparecem novamente: “Voou, passou, o pica-pau-verde-e-vermelho. Voou um bendito - preto-amarelo-branco - para árvores altas. - “*Seo Drães ...*” e o trufe-e-trufe do gado.” (p. 99); Voou um gavião-puva. Esbarraram, para pôr acampamento: no Buriti-da-

Velha - vereda - o capim roxo em flor.” (p. 99). O canto dos pássaros que aparece em construção sintática semelhante “Voou um...”, nas frases acima, intensifica o que parece ser uma composição repetida, com o canto desses pássaros, ou mesmo o movimento das suas asas em movimento pelo ar. A referência às aves está, inclusive, no nome do cavalo: “Ao dia susseguente, se via chupado de morcegos o Sabiá-preto, forte animal. Vagarosos - cruzando campos, neblinas na baixa - avançavam.” (p. 99).

E após passar por mais lugares, Gralha, Ribeira-das-Gamelas, Arredado, São Firmino, Muricizal, com animais e paisagens e descoberto o assassino, a disposição das frases finais enchem a página, como um sinal da cruz, mostrando a disposição poética para o som e também para o visual:

“Tal assim.

Todos se benzeram.” (p. 100)

Em outro conto, “Grande Gedeão”, que faz parte dos contos que desvirtuam a ordem alfabética para inserir as iniciais do autor, a estória do Gouvêia é apresentada: homem trabalhador “que sem matatempo ele a oito lavrava, os todos sóis, ano a ano, pelo sustento seu, da mulher, dos filhos. Excepto que em domingos e festas improcedia, esbarrava, submisso à rústica pasmaceira. Idiotava. Imitava. Ia à missa” (p. 105). Até o dia em que decide, após palestra da santa-missão, cessar com essa rotina. Uma das influências foi a natureza: “ - *Os passarinhos! - não colhem, nem empaiolam, nem plantam, pois é... Deus cuida deles.*” Em fato, estrangeiro, marretou: - “*Vocês sendo não sendo mais valentes que os pássaros?!*” (p. 105). Dessa maneira, o som continua, na forma do som do /s/, como o sibilar desse canto: “Solerte semelhante, o estilo dos pássaros... sem semeio, ceifa atulho? Isso incumbiu-o. Ipsisverbal, a indicatura.” (p. 105). A repetição do /i/ já iniciada no trecho anterior (“Idiotava. Imitava. Ia a missa”) repete-se nas últimas palavras do trecho. Esse uso aponta a ideia de Sapir, citado por Bosi, de que, como a corrente de som do /i/ “a coluna do ar em vibração passa por uma estreita câmara de ressonância” e a língua “sobe muito em direção ao céu da boca”, ao contrário, por exemplo, do /a/, em que essa ressonância passa por uma câmara maior. Esses usos passam a ideia do pequeno que contrapõe-se à arquitetura do “ão” dada pelo título e pelo nome da personagem (Gedeão), que imprime grandiosidade. Esse jogo proporcionado pelo som dos fonemas vocálicos ressalta no conto a ideia do trabalho dos passarinhos que o corriqueiro adágio de “de grão em grão a galinha enche o papo” vale-se. É como se o Gedeão, sem fazer nada, ou fazendo pouco, teria muito.

Com isso decidido, reúne a família para dar a notícia: "Endireitou-se para casa. Sabiá, o João-tolo, alma-de-gato, gavião... em todo o volume de sua cabeça." (p. 106) Ele "alforriara-se do braçal. **Impostoria**. Ou o empaque: por rijas fadigas, duro jugo. Era loucura e tanta! **In**validava-se - o que importava miséria." (p. 106). A menção aos pássaros vem junto ao fonema do/i/ acima mencionado, confirmando a interpretação feita. A vida que Gedeão escolhera incomoda a todos: "E escabream-se: vosso Gedeão, no não é que não, sem correr-se nem reçar, mocou-se. (...) **Som**ava mor com **só** o fino e o todo." (p. 106). Enquanto a mulher "irosa, chorosa (...)", mas ele "[t]eimava aceso, em si, tralalarava" (p. 106). Tralalá é expressão musical que Rosa se aproveita e transforma em verbo, nesse trecho, finalizando um parágrafo que através da montagem das palavras e frases já começou sonoro.

O personagem segue satisfeito na sua decisão inspirada nos pássaros e as pessoas continuam curiosas: "viam-no feliz como o se alastrar da abobrinha nova, forte como testa de ouro preto". A associação com os passarinhos continua: "[d]e pura verdade, recuidasse em que os pássaros não voam de-todo no faz-nada-não, indústria **nenhuma**, praxe que se remexem, pelos **ninhos**, de alt'arte; pela moradia - o João-de-barro?" (107). Nesse trecho, o som das chiantes e das nasais, intercaladas pelas pausas dadas por meio das vírgulas e dos hifens em três palavras do trecho, e as semelhanças sonoras com vocábulos criados como "alt'arte", imprimem um ritmo lento tal qual a vida nova do personagem, ratificados pela brandura sugerida pelas nasais marcadas.

Feliz e sem obrigações, como o passarinho: "propunham-lhe, de **urgente** **repente**, ágios, ócios, negócios, questavam-no" para gerir uma fazenda, "com **fagulhas** **financeiras**", vai e muda: "Entrava a remudado, **lúcido**, **luzente**, visitante" e aí "vindo-lhe, com pouco, cifrão e caduceu, quantias que tantas (...) Reavultava (...) **avoad**o – **apotestado**, sócio da sábia vida" (p. 107). Os passarinhos, figuras importantes na transformação do personagem e o canto naturalmente associado a eles, são reproduzidos, como apontou Bosi, para aproveitar-se do caráter expressivo da linguagem através da qualidade sonora, a fim de construir efeitos com essa linguagem. Por meio da música das palavras, portanto, elaborada nessa linguagem diferenciada de *Tutameia*, reforça os efeitos e sentidos pretendidos, com "mágicos novos sistemas de pensamento" (p. 25)

O conto "Lá, nas campinas", por sua vez, apresenta, desde o título, uma expectativa de apresentação de alguma paisagem: do fragmento de frase que se recorda da infância ("lá, nas campinas"), o narrador mostra o Drijimiro perscrutando sobre "as campinas", possível formação vegetal. Os sons nasais, em muitos trechos, como os da citação abaixo, facilitam a

construção de uma melodia que aponta a recordação, elaborada junto aos sons da natureza, em sua flora e fauna:

“Vinha-lhe a lembrança - do último íntimo, o mim de fundo - desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... (...) Drijimiro voltava-se - para o rio de ouvidos tapados. (...) Num ninho, nunca faz frio.” (ROSA, 2017, p. 113)

E toda sua vida, de menino órfão, em busca de retalhos da sua vida, é apresentada no conto através da paisagem, por essas “campinas”: “Uma campina - plano, nu campo, espaço - podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem onde nem longe, na infinção, a serra de atrás da serra” (p. 114).

No caso do conto, no trecho acima, a continuação dos sons nasais e a presença de vogais como o “a” e até mesmo o “o”, tendo em vista a articulação na produção de seus sons na cavidade bucal, lembram o espaço aberto (pela articulação da ressonância dessa vogais) das campinas, mostrado a todo momento do conto. Essa vogal também aduz à alegria e leveza, segundo a teoria de Grammont, ideia ratificada em trechos como: “[n]o sertão, entanto, campinas eram os “alegres”: as assentadas nos morros, esses altos claros, limpos, ondeados em encostas. **Viu** - pelos olhos perdidos por mil” (p. 114)

Mesmo o narrador sabendo que as campinas poderiam ser cidade (“com esse nome de Campinas houvesse, em São Paulo e Goiás, arraial antigo e célebre cidade” p. 114), o que se vê (e ouve) são as descrições da paisagem: “Notava: cada pedrinha de areia um redarguir reluzente, até os voos dos passarinhos eram atos. O ipê, meigo. O sol-poente cor de cobre - no tempo das queimadas - a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo.” (p. 115). As sensações sinestésicas da narração desse trecho se misturam às aliterações intencionais do /v/ e do /p/.

Enquanto desvenda o seu passado, o presente da vida do Drijimiro é relatado: muito trabalho, conforto, encontrando e perdendo pessoas que gosta e até duas mulheres que precisa escolher:

Mas logo não sorriu, transparentemente, por firmitude e inquebranto. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulando nos barrancos... Tudo e mais, trabalhado completado, agora, tanto - revalor - como o que raia pela indiscrição (...) (ROSA, 2017, p. 116)

A presença dos pássaros e as sonoridades aqui reafirmam o que vimos falando.

Por fim, em “Tresaventura”, último conto que selecionamos para a leitura sobre a perspectiva desta seção, vemos a grande presença da natureza, na sua fauna (mais uma vez, os pássaros), mas também sua flora. O afã da menininha, personagem da estória, três vezes nominalizada (recurso usado para as mulheres no livro, como veremos), Dja, Iaí, Maria Euzinha, é ir de encontro ao arrozal: “Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor” (p. 209). A presença do “a” aqui reafirma o espaço aberto do arrozal. A grande marcação de pausas com orações curtas, presente em todo conto, parece marcar o ritmo do movimento da menina inquieta. Além disso, a repetição de palavras como “antes”, “arrozal”, “admiração” põe em comparação, pelos fonemas, palavras, que no conto terão relação de sentido: a plantação de arroz sempre admirado pela menina.

O “belo” mencionado nessa citação, também já referenciado anteriormente, lembra-nos a própria discussão estética sobre a arte e sua elaboração que possui relação com a menina, “no inato mundo das ideiazinhas ainda” (como a arte estética). Ela dava “suspirinhos” e “sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia”: “Via-se e vivia de desusado modo, inquieta como um nariz coelhinho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata” (p. 209). Repete-se aqui o som do /z/ e /v/, que é alternado também em outros trechos: “Virou para um lado, para o outro, para o outro - lépida, indecisa, **decisa**. Tomou direitidão. Vinha um vento vividinho, ela era mimo adejo de ir com intenso.” (p. 210). O /v/, como em outros contos, parece reproduzir o próprio som desse (do vento) que se faz presente porque a menina, escondida, vai correndo de encontro ao arrozal: mas “lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram - ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha - vento e nada, no ir a ver...” Mas, “precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim.” Ela “tinha de ali agitar os pássaros, mixordiosos, que tudo espevitam, a tremeter-se, faziam o demônio.” (p. 209), queria ir: “Hei-de, hei-de, que vou!”. Os pássaros, seus companheiros, em sua corrida, com o vento a imprimir som e movimento, carregam os trechos de sonoridade pelas palavras repetidas e sonoras (“tintim de tintim”, “hei-de, hei-de”, “brejo em brenha”, vento...no ir a ver)

Segue em seu intento, percebendo toda a paisagem: “Sus, passou a grande abóbora amarela, os sisudos porcos, os cajus, nus, o pato do bico chato, o pato com a peninha no bico, a flor que parecia flor, outras flores que para cima pulavam, as plantas idiotas, o cão, seus dislates” (p. 210). E mais: “Os pássaros? Na fina pressa, não os via, o passarinho cala-se por astúcia e arte.” (p. 210).

Nos parágrafos, com frases mais curtas e ligeiras, com o ritmo marcado pela pontuação, podem assinalar a respiração entrecortada da menina correndo com pressa de ver “o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz”. Isso se confirma: “Aqui o caminho revira - no chão florinhas em frol - dali a estrada vê a montanha. Iaí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais **veloz** que uma **voz**, ziguezagues de pensamento.” (p. 211). O ritmo nessa passagem continua célere, haja vista a organização sintática do trecho, ressaltado pelo som do “oz”, do /v/ e pelo vocábulo “ziguezagues”. Sobre isso, Paz (1982) aponta que o uso da pontuação ajuda a mostrar o “fluxo e refluxo rítmico de palavras”, em que “não é necessário suspender a respiração para dizer” (PAZ, 1982, p. 110). Dessa forma, esse recurso é usado para marcar também as pausas e acentos no texto poético, compondo seu ritmo. Em *Tutameia*, texto com estrutura em prosa, mas com frases altamente condensadas, com estrutura fortemente similar à poesia, entendemos que o uso da pontuação (ou a falta dela) é também um recurso utilizado por Rosa.

Reza, passarinhos e natureza misturam-se ao discursinho dessa menina e do conto:

“Dja fechava-se sob o instante: careta por laranja azeda. Negava ver. Todo negava o espantalho - de amordaçar os passarinhos, que eram só do céu, seus alicercinhos. Rezava aquilo. O passarinho que vem, que vem, para se pousar no ninho, parece que abrevia até o tamanho das asas...Devia fazer o ninho no bolso velho do espantalho!” (ROSA, 2017, p. 210).

A relação entre natureza e Deus encontra afinidade nas orações que se repetem: “Mas: - “Não-me, não!” - ela repetia, no descer dos cílios, ao narizinho de rebeldias. Renegava. Reza-e-rezava. A água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente... Até o sol nela se refrescava.” (p. 210) Observando as coisas da natureza, “Iaí psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo: avesso, antojo. Sapos, cobras, rãs eram para ser de enfeite, de paz, sem amalucamentos, do modo são, figuradio. E ria que rezava.” (p. 210) Os sons do /v/, /s/ parecem imitar o som das rezas. Além disso, grande presença da vogal “a” reforça o espaço aberto que essa letra imita.

Atenta às coisas da natureza, vê um sapo sendo engolido por uma cobra:

“Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo ab-rupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais a boas cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também - por força, hão-de! O sapo rezara. (ROSA, 2017, p. 211)

Aqui a onomatopeia e o uso dos sons atrelados à intenção que vemos nele, como, de novo, o /v/, confirma o que elucidou Bosi:

Não se pode, sem forçar argumentos, negar a intenção argumentativa, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopeias, nem o caráter expressivo das interjeições, nem, ainda, o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão: fofo, retinir, clarim, guincho, roufenho, ronronar, regougo, ribombo, ruflar, ululo, paul, miasma, lesma, lasca, racante... A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste. E a Estilística não tem feito outra coisa senão multiplicar exemplos de “harmonia imitativa”, “eufonia”, “imitação sonora”, “pintura sonora”, “simbolismo fonético” (etc) (BOSI, 1977, p. 40)

Nesse sentido, depois dessa aventura, a mãe da menina “de lá gritando, brava ralhava”, a faz voltar. “E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: nublinuvs. - “A bela coisa!” - mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída.” (p. 211). A “bela coisa”, a arte (música e literatura aqui) é envolta duas vezes em “nu” (**nublinuvs**), em que a repetição do /u/ reforça uma das leituras da vogal “u”, na teoria de Grammont, como “sombria”. Esse vocábulo (sombrio) pode ser lido como o que produz sombra e, inserido no contexto, podemos, por meio desse fonema entender que a arte, só é sentida e ouvida por quem ultrapassa a neblina das sugestões das estratégias dos artistas. Essa vogal também, por sua articulação na sua pronúncia, pode sugerir o espaço restrito de ressonância, tal qual o /i/, que mostramos, ou seja, algo que não é totalmente aberto, acessível, sugerindo, dessa forma o “nublado”, o que se vê apenas como sugestão, por um caminho pequeno, como o contexto do conto. Descortinar esse “espaço restrito” é o que fazemos neste trabalho, para chegar ao “lugar vistoso”, atravessando as “nublinuvs”, a fim de conseguir ver e ouvir “a bela coisa!”

Com tais ideias, mostramos que o canto aparece na constituição do sentido, das paisagens e da natureza com sua fauna, com flora e, principalmente, com sua linguagem. Isso é feito por Rosa, relacionando o som ao sentido, com variados recursos, valendo-se de todas as nuances da palavra e da frase, na constituição de uma música que potencializa o que as palavras sozinhas não alcançam.

3.3.3 – “Meio se escuta, dobro se entende”: a dicção feminina e os sons

Em *Tutameia*, alguns contos apresentam personagens femininos em situações específicas e regulares, cuja dicção própria aponta para uma leitura melódica e expressiva. Nesses casos, as mulheres estão “sendo ditas e ouvidas”. Elas aparecem quase sempre em histórias marcadas

por morte, por um contexto trágico, ou sendo agentes de modificação da vida de sertanejos. Tais contos aparecem escritos de forma que a musicalidade que identificamos em cada linha do livro associa-se ao silêncio do discurso feminino, produzindo um som que atinge os leitores de maneira diferente. Esse silêncio do discurso feminino relaciona-se à visão da mulher na sociedade, desde os primórdios, e é oriunda de uma visão patriarcalista, em que as figuras femininas eram inferiorizadas e diminuídas. Em Rosa, o não dizer, no entanto, nas estórias, está carregado de sentido e, para nós, de musicalidade. Entendemos que esse discurso feminino está ligado a um enredamento, ao deleite, à sedução da mulher e da sua linguagem, mas também ao sofrimento, ratificados na constituição musical, entre sons e silêncio, provocadores de sensações mais intensas.

Nesse sentido, esse discurso liga-se ao que vimos chamando de renda da linguagem nas “Terceiras estórias” de Guimarães Rosa: é o que produz o efeito que a renda dá em um tecido, é a metáfora que, para nós, sujeita a dicção de *Tutameia* a alcançar esse resultado de “embelezar” o que se propõe. Percebemos que da mesma forma que a renda, objeto, é relacionada à vestimenta feminina, nos contos com presença feminina no livro, isso acontece também com o mesmo objetivo. Isso quer dizer que, no contexto do livro, ela (a renda, a sedução) pode representar, segundo nossa ideia, uma maneira da mulher sertaneja enlaçar e prender os personagens com uma prosódia própria. Os contos-música parecem dizer “que tanto o fazer renda quanto o fazer poesia são igualmente trabalho e desejo, e que o estilo do poeta é o equivalente suposto do produto do trabalho feminino, a renda. A poesia música, que é renda de sons e palavras, aprenda da mulher o seu saber tecer sobre o vazio.” (WISNIK, 2007, p. 197)

No primeiro conto do livro, “Antiperipleia”, por exemplo, a morte do cego, seô Tomé, e a condenação do seu guia, Prudenciniano, teve origem na paixão por uma mulher: “Aqui paramos, os meses, por causa da mulher, por conta do falecido. Então, prendam a mulher, apertem com ela (...)” (p. 35). Essa, casada, encontrava-se com o cego, sob a “proteção” do guia: “A mulher, terrível. (...) Ele amasiava oculto com a mulher, Sa Justa, disso alguém teve ar? Eu provia e governava.” (p. 35). Sá Justa, no entanto, não foi a única: “Mulheres dôidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava, antes. — “*É bonita?*” Eu informava que sendo. Para mim, cada mulher vive formosa: as roxas, pardas e brancas, nas estradas.” (p. 35). O cego, por isso, segundo o guia: “Tinha ódio, porque e podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam” (p. 36)

Embora sem fala mencionada, a mulher neste primeiro conto tem a “renda” que mencionamos: “A mulher viu o cego, com modos de não-digas, com toda a força guardada. Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal.

Ajoelhou para me **pedir**, para eu ao meu Seô Cego **mentir**. **Procedi**. – “*Esta é bonita, a mais!*” (p. 36) A repetição do som do /f/ aproxima as palavras que semanticamente se relacionam, segundo o discurso do guia acusado: a “fulana”, “feia” e “fatal”. O “f”, uma consoante contínua sibilante, como aponta Candido (2006), com a impressão de “sibilo”, de “ciúme” e “cólera” (CANDIDO, 2006, p. 56), também tem sua construção relacionada ao sentido do conto.

O guia então vigiava “ela me dava cachaças, comidas. Ele me fiava a fêria” (p. 36) até o cego “se despenhar no escuro, do barranco, mortal. Vinha de em-delícias. A mulher aqui persiste – para miar aos cães e latir aos gatos.” (p. 36). Prudencinhano ainda diz, para tentar se livrar da acusação do homicídio:

Todos tendo precisão de mim, nos intervalos. A mulher, maluca, instando que eu a ele reproduzisse suas provindas belezas. Seô Tomé **dessas sozinhas nossas não contrárias conversas** tirando ciúme, com porfias e **más zangas**. Mas eu reportava **falseado leal**: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate dos dentes, aquelas chispas, a suma cor da face. Seô Tomé, às **barbas de truz**, sorvia também o **deleite** de me **descrever** o que o amor, ele não **desapaixonava**. Só sendo cego quem não **deve** ver? (ROSA, 2017, p. 36-37)

O cego, engenhoso, ainda aponta, para se defender e nos coloca sua visão da mulher:

E seô Tomé, no **derradeiro**, **variava**: falando que começava a tornar a **enxergar**! **Delírios**, de **paixão**, **cobiçação**, por querer demais, **avistar** a mulher – os traços – aquela formosura que, nós três, no **desafeio**, a gente **tinha tanto inventado**. Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não **pode**, **desiludido** em **dor**, ter mesmo **suicidado**, em **despenho**? O pior cego é o que quer ver... **Deu a ossada**.

Ou ela, **visse** que ele ia **ver**, havia de mais primeiro querer **destruir** o assombroso, empurrar o qual, de **pirambeira** – o **visionável**! **Caráter** de mulher é **caroços** e **cascas**. Ela, no ultimamente, já se estremecia, de **pavores** de **amor**, às vezes em que ele, **apalpador**, com fortes ânsias, manuseava a cara **dela**, **oitivo**, **dedudo**. (ROSA, 2017, p. 37)

Nesses trechos, como atesta as marcações feitas, há uma repetição insistente do /v/ que como apresentado, segundo Grammont, por ser uma labiodental e ter uma “articulação visível exteriormente” exige um movimento de “gestos do rosto” que são “próprias para exprimir o desprezo e asco” (CANDIDO, 2006, p. 57), coaduna com o contexto. A repetição do som do /d/ também guarda explicações: classificada como consoante momentânea, é “explosiva, própria a qualquer ideia de choque”, explicada no conto pela situação trágica vivida pelos personagens: a morte do cego em um precipício. Além disso, nesse trecho, as homofonias sonoras intensificam os sentidos: “paixão” e cobiçação”; “amor” e “apalpador”; “caráter”,

“caroços”, “cascas”. Essas palavras com sons parecidos aproximam o interesse amoroso das personagens em algo fútil e apenas exterior.

Além disso, vemos o recurso utilizado nesse primeiro conto e que Rosa repete na estrutura de outras histórias da obra: o homeoteleuto. Essa estratégia está presente, nos trechos citados, em “inventado” e “suicidado” e é, como se percebe, o “aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, (...)”. Esse uso apresenta como “efeito estilístico” “realçar a correlação entre as palavras em que se dá, podendo também, em certos casos, contribuir para a harmonia imitativa.” (MARTINS, 1989, p. 40-41 *apud* PARO, 2012, p. 94). Nesse caso, a relação entre essas palavras através do homeoteleuto aponta o engodo que o guia de cego tenta criar para se livrar da acusação, “inventando” um possível “suicídio” do cego.

E por fim, o narrador acusado ainda sugere: “A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for ousado... (...) A mulher esteja quase grávida” (p. 37). Como se vê, a mulher nesse conto, não tem voz, aparece mencionada e tem importante papel, mas seu discurso é marcado de som e silêncio, como a própria escrita do conto. Sua fala não é marcada, no entanto, sua presença, aponta uma linguagem e ação em que a sedução é engendrada pelo som e sentido.

Não se pode deixar de mencionar os nomes escolhidos para os personagens: Tomé, cego, que é usado nos adágios populares, em referência bíblica, como aquele que “precisa ver para crer”. A mulher, que trai o marido e mente para o cego é, ironicamente, a Justa. Enquanto o guia, que dá todos os indícios de que empurrou o cego no precipício, é o Prudencinhano, o (nada) prudente. Essa nomenclatura reforça o tom de “enganação” que permeia todo o texto em som e sentido.

Em “Arroio-das-antas”, temos um conto basicamente feminino. Nele encontramos a jovem Drizilda, cujo marido havia sido morto pelo irmão. Como ela era muito jovem (“Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminavelmente, sozinha viúva. Descontado que a esquecessem. Ela era quase bela; e alongavam-se-lhe os cabelos. A flor é só flor” p. 39) e não tinha filhos (“De não ter filhos? Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, nefandada. Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala” p. 39) foi abandonada pelo irmão assassino num povoado distante (“Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre (...)” p. 39). A história é depois explicada, com musicalidade, com sons repetidos em palavras próximas, com o mencionado homeoteleuto, compondo o ritmo da história com personagens femininos: “Sofria, sofriam, enquanto a noite. Culpa capital – em escrúpulo e recato, o delicado sofrimento, breve como

uma **p**ena de morte, **p**eso de ninguém levantar. O marido, na cova; o irmão, **p**reso condenado; rivais, os dois, por uma outra mulher, incerta ditosa, formosa...” (p. 40)

Já no segundo parágrafo do conto, “ouvimos”: “**De** **d**éu em **do**endo, à **des**valença, para no **re**tiramento ficar sempre vivendo, **des**de **des**engano” (p. 39). Observa-se nesse trecho a aliteração em /d/ (som que inicia a palavra dor, que expressa o sentimento mais evidente da protagonista nesse momento do texto), a homofonia sonora entre “doendo”, “retiramento”, “vivendo” (que sugere a dor em processo continuado, sem término determinável) e um provérbio desvirtuado: “De déu em doendo” ao invés de “de déu em déu”. Nesse último caso, a modificação reúne a ideia do abandono a que Drizilda é submetida em seu “retiramento” (o estar “de déu em déu”) com a da dor que a nova situação lhe causava.

Drizilda recolhe-se, então, “no limbo, no olvido, no não abolido” (p. 40). Nesse trecho, onde o ritmo e a rima interna se destacam, marca-se o apagamento da vida anterior da personagem, de seus tempos “idos”. Entretanto, não abolidos. Na última parte do trecho, o ritmo é quebrado pela introdução de um advérbio de negação, que indica que o apagamento não foi completo, algo sobreviveu, o que instaura a possibilidade de que Drizilda ainda possa recuperar algo do que perdeu: a possibilidade de ter uma vida – o que se confirmará ao final do conto.

Neste lugar ermo, distante, “aqui ninguém viesse” (p. 41); “aqui, não deviam de estender notícias, o muito vulgado” (p. 40); “Trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, **fim de som**, do ido outro-lado” (p. 39), o som das vozes femininas é em forma de oração, de gestos, de mínima voz. O “fim do som” atesta a distância do lugar, situação desvirtuada pela linguagem feminina: “Senão que, uma, avó Edmunda, sob mínima voz, abençoou-a: - “*Meu cravinho branco...*” (p. 40); “Por maiormente, o lugar – soledade, o ar, longas aves em curto céu – em que, múrmuras, nos fichus, sábias velhinhas se aconselhavam. Aqui, não deviam de estender notícias, o muito vulgado. Calava-se a ternura – infinito monossílabo”. (p. 40).

Percebemos que a presença da sonoridade das linguodentais /t/ e /d/, das fricativas /z/ /j/, das vírgulas, como no trecho seguinte parece dar ao texto o tom da ladainha religiosa. Isso porque, na estória, as velhinhas rezavam para que Deus mudasse o destino da menina Drizilda: “Tramavam já com Deus, em bico de silêncio, as quantas criaturas comedidas.”; “Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas, conspiravam.” (p. 40); “Elas, para o queimar e ferver de Deus, decerto prestassem – feixe de lenhazinha enxuta. Para o forçoso milagre!” (p. 40). Esse assunto será tratado com mais detalhes no próximo capítulo.

Vemos que o uso da pontuação está intimamente ligado ao ritmo e a sua significação na frase, como em: “De vê-la a borralheirar, **do**íam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana; nem podendo **di**verti-la, **dentro em si**, **desse desist**ir. Mas pretendiam mais. Tomavam,

todas juntas, a fé de mortificadas orações, **novenas**, **nôminas**, **setêmplices**. - “*Deus e glória!*” - adivinhavam, sérias de amor, se entusiasmavam.” (p. 40.) Nesse conto, as velhinhas com suas várias orações e sentimentos, compraziam-se da dor da mocinha Drizilda e esse fluxo vagaroso na escrita, mostrado pela profusão de vírgulas desacelera a respiração dos leitores, em um convite a também se compadecer da personagem. Essas pausas incitadas pela pontuação parecem diminuir o ritmo da narração do conto e da fala das senhoras em suas orações, estratégia usada por Rosa para, através do ritmo, relacionar o som e o sentido.

As ladainhas e orações no meio sertanejo são tipicamente relacionadas a mulheres, aqui colocadas, segundo nosso entendimento, com musicalidade, reforçando o valor da religiosidade. E isso é ainda mais pujante, ao final do conto, quando presenciamos o milagre tão pedido pelas velhinhas e no mesmo dia em que a vó Edmunda é enterrada: o “Moço” aparece, permitindo o final feliz para a “flor” das senhoras, a menina: “Saía o **enterro** – Drizilda adiante, com a **engrinalda cruz** – **murchas**, finais, as velhinhas, à **manhã**, **mais almas**.” Nesse instante, “[e]m galope curto, o Moço, que colheu **rédea**, **recaracolando**, **desmontou-se**, **descobriu-se**. **Senhorizou-se**: olhos **de dar**, de **lado** a mão feito a fazer carícias – **sorria**, **dono**.” A alternância do som do /r/, /s/ e /d/ lembra a alternância de morte e renascimento pelo que seguirá. Esses sons ainda são reforçados pelo sonoro “*Sim*” da menina que teve o seu final feliz, “entrepalpitado” pelas velhinhas gratas e ela, com a “beleza do rosto, refluor” (p. 41)

No conto “A vela ao diabo”, o cenário de orações, novenas e rezas permanece. Elas são executadas por um homem, no entanto, esse pedido se relaciona a uma mulher. Ele sofre por Zidica, sua noiva, que vai embora para São Luís: “As mulheres, sóis de enganos...” (p. 43). Por sofrer e por querer que ela volte, lembrou: “novenas, heroicas. Devia, cada manhã, em igreja, **acender vela** e de joelhos **ardê-la**, **a algum**, o mesmo, (...) O **método** **moveria** Deus, ao som de sua **paixão**, por **mirificácia** – **dedo no botão**, **mão** na manivela (...)” (p. 43). O ritmo aqui dado pelo “ão” e o som do /m/ lembram a constância da reza e a solenidade que ela evoca. Ele rezava errado o pai nosso, “porém afirmadamente, pio, tirieso”. Apesar de sofrer por Zidica e fazer orações para ela voltar, em Dlena, ele pensa: “Deus é curvo e lento. E ocorreu-lhe Dlena” (p. 44)

Depois de, a princípio, não realizado o desejo, por meio das orações, ele pensa de novo nessa outra mulher: “Tão recente e inteligente, de olhos de gata, amiga, toda convidatividade, a moça esvoaçadora. Ela mesma, lindo modo, de início picara-lhe em Z a dúvida, mas pondo-se para conselhos – (...) Veio vê-la.” (p. 44). Ela cujo “sorriso era um prólogo” o acolheu. Ele rezava por uma e era querido e estava com outra, Dlena, esperta, perspicaz, com seu discurso “de renda” que o envolve. O narrador nos aponta: “Dlena ouviu-o. Instruiu-o. - “*Mulheres?*

Desprezo...” - muxo**xo**; ela isso dizia tão enxuto. Ela e cujo encanto.” (p. 44). Com esse encanto de renda da linguagem, Dlena o fisga, como atesta o trecho: “Ele, dócil à sua graça, em plástico estado de suspenso, como bicho inclina o ouvido”. Teresino “foi saindo do doendo”, sem esquecer a novena: “Prosseguia na novena - ao infalir de Deus, por Santo incógnito; seguindo, porém, o de Dlena, de cor - o que recordava, **fonográfico**. (...) Voltava a Dlena, tanto quanto e tanto, caminhando sutilmente.” A moça, portanto, seduz Teresino de “ouvido”, por meio de recurso do som (haja vista o uso do “fonográfico”)

A esperteza de Dlena é colocada na linguagem e em sua avaliação: “Mostrou-lhe as de Zidica, após e pois. **Simplórias simples** cartinhas, **reles** ternas. Dlena, aliás, **nelas** leve notava as gentis **faltas** de gramática. Tinha ela **olhos** que nem seriam mesmo **verdes**, caso houvesse nome **para** outra igual e mais **bela** cor. Seu **parecer** provava-se sagas tática, não há como Deus” (p. 44). A presença, nesses trechos, dos sons das vogais /e/, /a/ e da consoante líquida “l”, no simbolismo fonético, remete à leveza e encantamento, o que se relaciona a esses sentimentos na descrição dos dotes da Dlena. Essa ideia é ratificada pela musicalidade que continua no enlevo do personagem por ela: “Sentados os dois, **ombros** com **ombros**, a fim de arredondados **suspiros** ou vontade de **suspirar**. Ternura sem **tentativa** - **fraternura**. Teresinho (...) **feliz** feito caranguejo na umidade, aos eflúvios dessa emoção.” (p. 44).

A sagacidade da mulher, registrada na sua linguagem rendada poético-musical é aqui colocada de maneira interessante pelo narrador: “**Valia** divertir-se, furtar o **tempo** ao **tormento** - *apud* **Dlena**. Foram, a abrandar o caso, a **feita** e **cinema**” (p. 45), no qual o *apud*, aduz-nos a fala de alguém citada por outro, sugerindo a manipulação que ela exercia com o Teresino. A musicalidade que imprime ritmo ao trecho é vista ainda em: “**Tão** **quieto**, São Luís, **tão** **certo**...” (p. 46); “**Veio** a Dlena – a **seu** **suavizamento** – com o coração na mão, algemada; caiu-lhe aos pés dela. (...) Do **nada**, **nada** obteve.” (p. 46). “Tudo, quanto há, é **saudade**, alternando-se com **novidades** (...)” (p. 45).

Como sempre, “[c]orreu ele a Dlena, ao súbito último **ato**, **açorado**, asas nos **sapatos**. De fato. O santo não lhe valera.” (p. 45); o namoro com Zidica parecia findo, mas a esperta Dlena, “ei-la - **jeitinho**, **sorrisinho**, dolo - estampada no vestido, amarelo com malhas castanho-vermelha. Foi ela quem abriu o envelope; o iá-ia-ia de rir - riu de modo desusado. Mas franziu-se, então que então.” (p. 45). O uso do “ia-ia-ia”, seguido do “rir” faz ecoar o som do riso dado por ela, além de reforçar a presença feminina adiantada com o uso do sufixo “inho” (em “jeitinho” e “sorrisinho”, bem como o destaque ao vestido sedutor). Esse riso, em som e sentido, no entanto, guarda o sentimento de ciúme e despeito pela outra: “Rancordiosa”, Dlena rasga a carta e com sua linguagem que entendemos poético-musical aponta: “- *Viva, esta!*” – voz de

feita; o que maldisse. Soou, e fez-se silepse” (p. 45). As expressões “Viva esta” e “voz de festa” com repetição da estrutura frasal e da sonoridade confirmam esse som agudo (riso que “soou”) dado pela mulher, como uma comemoração irônica. Com isso, Teresenino “[d]ecidiu-se, **de** vez, **de** ombros, não preso. Ali logo se apagava. **D**lena, ente. **N**ada **d**isse, e **d**isse mal. Só o que **d**oeu: sorriso do amarelo mais belo.” (p. 45). A repetição do som/d/ e o homeoteleuto anunciam o grande fechamento do conto, um prelúdio, pois Teresino, “**S**aiu-se - e tardara - de lá, dela, de vê-la. Voou para **Z**idica, a São Luís, em mês se casaram./Foram infelizes e felizes, misturadamente” (p. 45). A repetição de sons como o /s/ e /z/ e as homofonias especificam o frêmito do final desse conto feminino e musical, ao mesmo tempo em que alude ao “ciúme, à cólera”, dos sons das sibilantes, que mencionamos, baseado na teoria de Grammont, como a representar os sentimentos da Dlena.

Enquanto uma, Zidica, tem sua voz negada ao conto, a outra enreda através da linguagem que fica mais melodiosa e cheia de ecos (com uso do homeoteleuto). Isso pode ser relacionado também ao homem, em dúvida, entre duas mulheres característica presente em outros contos, tais quais “Lá, nas Campinas” e “Sota e Barla”

Em “Desenredo”, a mulher apresenta várias nomenclaturas, característica comum nas personagens femininas de *Tutameia*: “Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia” (p. 63) é a que trai duas vezes, o marido e o personagem Jó Joaquim. Depois tem sua figura (re)construída através de um enredo criado pelo próprio Jó Joaquim como a mulher perfeita, fato que justifica o nome do conto, Desenredo: “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada. Sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento.” (p. 63). O uso do “m”, visualmente (o desenho da consoante) chama a atenção, tal qual a mulher descrita pelo narrador, além do som nasal reforçar “a brandura, langor” (CANDIDO, 2006, p. 56) que Livíria parece ter. A troca da ordem do aparecimento das letras para formar os três nomes da personagem não deixam de conter o /i/, o /l/ e o /v/. É preciso lembrar que o som do /i/, além daquela acepção que Sapir evidenciou e que apontamos, pode indicar em seu som agudo “desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça” (CANDIDO, 2006, p. 54), e o “l” e o “v” aduzem a um deslizamento, próprio das características acima relatadas do conto.

Nesta narrativa, há estruturas que parecem musicais e por isso a marcação da sua cadência é diferenciada, assinalada por pausa (silêncio) e som (aliterações e homofonias) como é em:

Nela acreditou, num abrir e fechar de ouvidos. Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para feliz escândalo popular, por que forma fosse.

Mas.
 (...) Era o seu um amor meditado, a prova de remorsos. Dedicou-e a endireitar-se.
 Mais.
 (ROSA, 2017, p. 64)

Além disso, a presença forte das consoantes momentâneas explosivas /b/ e /d/ no trecho seguinte lembra “o ruído seco repetido” (CANDIDO, 2006, p. 55) que parece ser o mesmo da insistência do Jó em amar e reparar as traições da mulher: “Jó Joaquim, **derrub**adamente surpreso, no **absurdo** desistia **de** crer, e foi para o **decúbito** dorsal, por **dores**, frios, calores, quicá lágrimas, **devolvido** ao **barro**, entre o inefável e o infando.” (p. 63).

Nesse conto, a mulher não aparece com voz, ou seja, com falas, todavia, é ela que fiska os personagens e modificam sua vida, numa sedução própria das sertanejas de *Tutameia*. Isso é comprovado nesse conto após a descoberta da primeira traição a sua pessoa: “Vai, pois, com a amada se encontrou – ela sutil como uma colher de chá, **grude** de **engodos**, o firme fascínio.” (p. 64). Ainda assim, a mulher o trai novamente: “Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino.” (p. 64). Nesse trecho, o uso do “tr” em algumas palavras, junto com outros vocábulos de som parecido (“truz de tigre”), lembra-nos os “trava-línguas”, os quais pela semelhança sonora causam a dificuldade de pronúncia. Tal uso nessa passagem confirma a “obstrução” da verdade que a fascinação pela mulher produziu em Jó Joaquim, bem como o “quebra-cabeça”, a “charada” que se cria por esse efeito sonoro na estória, tendo em vista o enredo das várias traições femininas e o posterior desenredo disso.

Nesse sofrer, “tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido”, mas depois, com a ajuda melódica e estrutural da montagem dos parágrafos que seguem a essa frase, apresentados anteriormente (com os parágrafos com o “Mas” e “Mais”), o suspense acende a ideia de “desenredar” a mulher: “Dedicou-se a endireitar-se.” (p. 64). E isso acontece, de maneira musical: “Pois, produziu efeito. **Surtiu** bem. **Sumiram-se** os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato **desmanchava-se**, a anterior evidência e seu nevoeiro.” (p. 65). Com isso, “[m]esmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, **defendida**, perfeita **distância**. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. **Voltou**, com **dengos** e fofos de **bandeira** ao **vento**.” (p. 65). Aqui os sons “su”, a repetição do /d/, /s/, /t/ e /v/ parecem sugerir o sussurro, próprio da sedução, bem como o anunciar de algo importante.

Essa mulher de “firme fascínio” é desenredada pelo arrebatamento que exerce em Jó Joaquim. Esse “deslizamento” da estória (o desenredo) é acompanhado do deslizamento dos

sons do nome feminino, que muda três vezes. Além disso, ela três vezes trai e constrói, assim, vários triângulos amorosos. Lembremos que o número 3 é entendido na simbologia, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997), como um número fundamental universalmente. “Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, da União do Céu e da Terra” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 899). O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. “Por fim, o três equivale à rivalidade (o dois) superada; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 901). A totalidade do 3 e a resolução que ele alude, como uma rivalidade superada, relaciona-se com o três dessa estória, já que, no fim, isso acontece justamente pelo “Desenredo”.

Sobre essa simbologia, curiosa e carregada de sentido é a relação desse número com o assunto desta seção: 3 contos de personagens femininas marcantes dispõem-se em 3 narrativas sucessivas. Em um desses contos, inclusive, o número 3 aparece no título. São eles: “Esses Lopes”, “Estória nº 3” e “Estoriinha”. Para confirmar essa simbologia, apresentada por Chevalier e Gheerbrant, essas estórias com relação ao 3 apresentam a “rivalidade superada”, o “mistério de ultrapassagem”, bem como o sentido de resolução e união que o número evoca. Segundo, Faria (2007) “Estoriinha” e “Estória nº 3” se espelham, e “Estoriinha” e “Esses Lopes” “se retomam como variação de um tema musical” (FARIA, 2007, p. 243). Nesses três contos, as mulheres estão no centro de acontecimentos que resultam em morte e nos momentos de maior tensão, junto com o vazio do silêncio característico do discurso feminino, compõe-se uma música, mostrando que quando faltam palavras, o som preenche os sentidos.

O primeiro conto da tríade, “Esses Lopes”, único conto do livro que é narrado sob o ponto de vista feminino, apresenta um tom no qual a repetição dos sons do “m” simula a suavidade da menina inocente que teve sua vida mudada pela maldade dos homens da família Lopes. Com o passar do tempo, em seu cativeiro com eles, a menina-mulher põe-se a envenená-los: “**Má** gente, de **má** paz; deles, quero distantes léguas. **Mesmo** de **meus** filhos, os três. Livre, por velha **nem** revogada não **me** dou, idade é a qualidade” (p. 71). Neste trecho, o homeoteleuto entoa um eco que reforça a ideia de semelhança entre essas palavras: ela aproveitou-se dos seus dotes de menina, para conseguir o que queria e, mais velha, quando a narrativa acontece, está vivendo bem, ou seja, em cada “idade”, sua “qualidade”.

Essa mesma estratégia (homeoteleuto), que aparece em outros contos de *Tutameia* como falamos, se repete nos trechos: “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo.” ou em

“Experimentei finuras novas - somente em jardim de mim, sozinha. Tomei ar de mais donzela. Sorria debruçada em janela, no bico do beijo (...)” (p. 74). Segundo Sandra Paro (2012),

como recurso poético, o homeoteleuto desempenha diversas funções: na função hedonística, a repetição dos sons, em determinados intervalos, tem a intenção de agradar o ouvido; na decorativa, como um requinte utilizado pelo autor na elaboração do texto; na expressiva, uma tentativa de realçar as ideias contidas nas palavras a fim de contribuir para a unidade do texto e facilidade de memorização deste. (PARO, 2012, p. 94).

A ideia dessa sonoridade vinculada à inocência da menina, confirma-se com a presença da ideia física da música, como se o som estivesse ligado a esta característica: “Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir, tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento. Eu queria me chamar Maria Miss, reprovoo meu nome, de Flausina” (p. 71). Até mesmo o seu nome “fantasia” apresenta mais musicalidade (marcada pela aliteração já mencionada da letra “m”), em contraposição com o seu nome de verdade, Flausina. Esse é um nome com sonoridade mais forte, no qual os sons do /z/ e do /u/ lembram algo sombrio e cortante: o que foi pronunciado pelos Lopes, seus algozes.

No momento em que aparecem sensações ou apresentação de situação angustiante (“E veio aquele, Lopes, chapéu grandão, aba desabada. Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor. Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer.” (p. 71)) aparece o “eco” que mencionamos, em palavras correlacionadas: a sensação negativa entre “espiada”, “enxergada” e “desabada”, bem como a relação pejorativa do “sedutor” com “pior”.

Em outro momento, os sons do /m/, que sugerem “fluidez e brandura”, voltam a aparecer em contraposição, com a aliteração do /p/. Esse som, segundo a teoria de Grammont, como apontamos, tende em vista “o movimento de lábios que pode ser considerado em certa medida como gesto do rosto e que torna estas consoantes próprias para exprimir o desprezo e o asco.” (GRAMMONT *apud* CANDIDO, p. 55): “A gente tem é de ser **miúda**, **mansa**, feito **botão** de flor. **Mãe** e **pai** não deram **para punir por mim**” (p. 71).

Assim que perde a inocência e se torna esperta para se livrar daqueles homens, mesmo que exista ainda a marcante presença dos sons nasais, chama atenção ainda os homeoteleuto e a repetição de sons com /r/, a fim de mostrar um obstáculo:

“Fiz que quis (...). Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam. Esses Lopes! - com eles, nenhum capim, nenhum leite. (...) Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo”. Ainda: “Para me vigiar, botou uma *preta magra* em casa,

Si-Ana. Entendi: a que eu tinha de engambelar, por *arte* de contas; e à qual chamei de madrinha e comadre. (...) o somenos do mundo, camisolas do demônio” (ROSA, 2017, p. 72- grifos nossos)

Os sons do /r/, novamente como um trava-língua aparecem em: “Virei **cria** de **cobra**”. Em outro momento, o ritmo acentuado pelo uso de oxítonas seguidas marca fatos seguidamente repetidos, como um martelar, ou outra ação mortífera, como a empreendida por Flausina: “Na cachaça, botava sementes da abaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó, timbó e saia-branca.” (p.72).

Por ser escrito na perspectiva de uma narradora feminina e para reforçar a presença tão marcante do som do /m/, a fim de assinalar a suavidade pela sonoridade, observa-se também a grande quantidade de pronomes na primeira pessoa, como “me” e “minha”, em construções sintáticas uma próxima da outra. “**Minha** vida foi muito fatal./E os Lopes **me** davam sossego? Dois deles, tesos, **me** requerendo, o primo e o irmão do Falecido. Mexi em vão por **me** soltar, dessas **minhas** pintagadas feras. Nicão, um, mau **me** emprazou” (p. 73)

Em outro trecho, um som parece conduzir a outro, como o próprio ritmo musical:

Vi foi ele sair, fulo de fulo, revistido de raiva, com bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. (...) Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, (...). Na beira do meu terreiro.

Mas um, mais, porém, ainda me sobrou (ROSA, 2017, p. 73)

Um som forte que parece de vitória é ainda ouvido no final do conto: “(...) o sujeito chupado de amores, de chuchurros. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, **tudo tanto** herdei, até que com nenhum enjoo.” (p. 74). A repetição dos sons, mencionados nesse trecho e nos outros que citamos na leitura desse conto ratificam a persistência de Maria Miss, ou Flausina de, com perspicácia, valer-se de uma situação ruim para arquitetar um futuro melhor pra ela.

Na sequência dos 3 contos das histórias de dicção feminina está “Estória nº 3”. O número não apresenta correlação com algo específico da narração do conto, mas faz sentido se compreendido dentro da simbologia do 3 que ressaltamos. Esta história apresenta Mira, recém-viúva e Joãoquerque, “avergado homenzarrinho”: “Conta-se, **comprova-se** e **confere** que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois **pequenidades**, **amenidades**, **certezas**. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos (...)” (p. 75). O medo se instaura, com a chegada do barulho: “E estrondear aí foi então do pacato do ar”, porque “a voz era a do **vilão** Ipanemão.” Espantam-se e Joãoquerque foge, protegido pela Mira:

“Deus **meu**, maior **mal** à maior detença ou a subiteza, *a, a, a*, o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro”. A situação de pavor é ressaltada pelo som que se repete nesse trecho, com uso do “ão”, do “m” e a repetição do som do /a/ (“*a, a, a*, o Ipanemão” – trecho em que os sons das vogais parecem ressaltar a surpresa do casal). A situação fica ainda mais tensa e, por isso, acentua-se o ritmo e a musicalidade: “Tirou risco o fino de alguma **luz**: em machado, encabado, encostado, talvez até enferrujado” (p. 77).

Uma expressão se repete ao longo da narrativa, com pequenas mudanças, como um refrão de música, nos momentos de medo dos personagens; esse aparecimento reforça o clima de tensão e anuncia a tragédia iminente: “- *Pai-do-céu!*”; “*Diabo do inferno!* -”; “diabo-do-inferno!”; “*Diabo do Céu!*...”; “*diabo-do-céu!*”. Como se vê, essas expressões aparecem no conto em itálico, às vezes com hífen, por outras vezes, marcada com travessão, mas sempre seguida de exclamação o que reforça a importância da pontuação na marcação do ritmo nos textos escritos. Sobre isso, Paro (2012) elucida: “O ritmo é um elemento frequentemente associado à poesia e à métrica, mas é também “elemento fundamental da prosa escrita ou falada e, apontado, nesses termos através da entonação, prosódia e da enunciação, o movimento intencionalidade dado pelo enunciador” (PARO, 2012, p. 79). Como Paro menciona, a ordem das palavras, a preferência de um vocábulo por outro interferem no ritmo.

Apesar do medo dos dois (“Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; sozinha ela **residia** ali, viúva **recém**, **sem** penhor de estado **nem** valedio pronto.” p. 75), a coragem da Mira se opõe à covardia do Joãoquerque, ressaltadas pelos sons das aliterações proeminentes: “Mira via o instante e adiante, desenhos do horror: até hoje por isso não pode deixar de querer ainda mais, com históricos carinhos, o seu hoje mais que ex-amante, Joãoquerque (...), que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos, mas branco de laranja descascada, (...)” (p. 75). Apesar do medo, é ela que o protege, como percebe-se nesse trecho cheio de homofonias: “De que **primeiro** nada **pensou**, nulo, sem ensejo de ser e de tempo, nem vergonha, nem ciúme, condenado, mocho, empurrado, pois. Mira mesma mandou-o ir-se, com fechado cochicho (...). Ela se ajoelhara, rezava, com numa mão a faca, pontuada, amolada (...)” (p. 76). O som das consoantes chiantes reforça a ideia do “cochicho” mencionado no trecho.

Todo seu medo e sua fuga são descritos de maneira a apresentar muitas homofonias, como em: “teimava em se esconder mas que as minhocas, deu-lhe voltas a cabeça, os **dentes** como **rato** em trapos ou um tremar maleitas, pelo frio, pelo quente” (p. 76), mas “[v]eio-lhe a Mira à mente; embuçou a ideia. Via: quem vivia era o Ipanemão, perseguindo-o a ele mesmo,

Joãoquerque, valentemente. Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava.” (p. 77). Então, por causa visão da mulher (que não coincidentemente chama-se “Mira”), “[t]irou o risco o fino de alguma luz: em machado, encabado, encostado, talvez até enferrujado terrível.” (p. 77). E uma ideia já lhe cantava na mente: “Mais já não parava assim em **al**, **alhures**, **alheio**, **absorto**, **entrado** no **raro estado** pendente, exilando-se de si. Por modo de não hábito, pegou o machado. *Diabo do Céu!*... - queria dar um **assovio**.” (p. 77). O assovio aqui, portanto, é o indicador de mais música, anunciado pelas semelhanças sonoras anteriores e pela repetição do “al” em palavras próximas.

O momento de maior tensão, anteriormente mencionado, já anunciado pela musicalidade dos ecos, das homofonias e de palavras do campo musical é confirmado: “Desreconheceram o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mais o viam desvirado convertido.” (p. 78) e mais ainda: “Saudou, parou, pasmoso, como um gesto detém a **orquestra** inteira”. No final, o trágico acontece: “Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu - Olhe! - baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, **braz!**, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em **paz**.” (p. 78). Os sons do “az” em “braz” e “paz” aproximam o silêncio da morte daquele que desvirtuava a “paz” do local (paz que só foi possível pelo “braz”, com a morte do vilão), e o som da onomatopeia, **braz**, do machado que consolidou esse acontecimento.

A mulher aqui, embora sem fala, com sua coragem inspira a atitude do homem que realiza o grande clímax trágico da estória. Esse ápice da tensão que também vimos no conto anterior estende-se ao terceiro conto da sequência: a estória “Estoriinha”.

É possível ver nessa narrativa a linguagem hermética e condensada que guarda uma composição muito musical. Nele, dois irmãos brigaram e estavam afastados por uma mulher, Elpídia, “mulher de atentada vontade”. O conto começa com eles no cais, esperando o vapor, no qual ela se encontra. Mearim é o irmão mais novo e seu nome carrega o sentido de ação de “mear”, assim como também é dividido o amor que sente pela mulher do irmão, Rijino. Este é personagem traído, rígido, de quem a mulher não gostava.

A narração nos mostra a estória fragmentada, apresentada aos poucos aos leitores, mas cheia de sonoridades. Cronologicamente ela parece ter começado assim: “Rijino a trouxera e esposara, brejeira do Verde-Grande, quebradora de empecilhos. Do Rijino não gostou – nem os anjos-da-guarda. Dele, Mearim, sim, querido, marcado, convivido. (...) Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levava-o, parar em Paulo-Afonso.” (p. 81)

O irmão mais novo “se escapara, para qualquer comarca. (...) a natureza dele sendo mais quieta. Do que agora mudava. Dela tendo saudades, certas. Somente assim – sozinha e triste

imaginada, sempre não enxergada, sua formosura em vai-vem, a jovem dormida nas florestas.” (p. 81). Nesse trecho, a sonoridade do /s/ e do homeoteleuto acompanham a descrição da sedutora mulher. Quando “o vapor apitou e se avistou o rio”, Mearim “viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, (...) Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproximava, apontada” (p.79). De longe, Rijino “inteirado se quadrava”. E a mulher: “Mesma, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável, bonita como uma jiboia, os cabelos cor de égua preta” (p. 79). A figura da mulher que exerce fascínio nos irmãos é apresentada com os sons do /a/, tomada como “vogal brilhante: barulhos rumorosos” (CANDIDO, 2006, p. 54), que é ratificado pelo som do /s/ nessas passagens e reflete um “frêmito”.

Em vários momentos do conto, a montagem dos sons fortes e fracos, entremeados pelas vírgulas e pausas, bem como a menção a batida e sons (“zoava”, “batidas”, “voz”) traz o balançado do rio que atravessa a vida dos personagens e o conto

Foi ver, foi visto. Não adiantava ter-se soltado, **deciso**, **deixando-a**, não podia fugir para os fins da terra. Lá fez ela aceno, linda a mão de paixão ou ameaça, porquanto o vapor zoava, as fumaças se desenfeixando. Mearim não a abarcava – da **memória**, que é o que sem arrumo há, das **muitas** partes da **alma** – a cada sete batidas um coração discorda. Saudosa por **cheiro**, ato, sabor, a voz às vezes branda, **cochicho** que na orelha dele virava cócegas, no fúrio **aconchego**. De repente, à má bruxa, a risada. O remorso tira essas roupagens. A gente tem de existir – por corpo, real, continuado – **condenado**. Ela **chupava-lhe** a respiração das ventas. (ROSA, 2017, p. 79)

O rio, também personagem, atravessa a estória: “o Sãofrancisco todo é alertamente...” (p. 79); “Rijino, sempre por aí – em rumo que Mearim tomou – o rio, escoreteiro”. E por vezes no conto os dois assuntos se misturam: “Se enconstou, sinaladamente envelhecera, o mais velho”; “Ia, a cada vez, exato, ficava vendo vapores. Todo o mundo – rio-abaixo, rio-acima – acaba algum dia passando por estes cais.” (p. 80). Balanço do ritmo, balanço do rio se juntam ao balanço da estória, através da linguagem, unidos pela “bruxa” fascinante que com seus “cochichos” que se transformam em “cócegas nos ouvidos”, traz o “aconchego”, mesmo tirando-lhe o ar (“chupava-lhe a respiração das ventas”)

Elpídia chega a vapor, como mostra o início do conto: “Atual ali entanto ela estava, o vapor a entrar, recebido, por meio de zoeira, novidade, grita, deduzido dos extremos do Juazeiro” (p. 80); “Ela, vem, que decidida, desastrada. E era o que o Rijino pelo jeito aprovava. Movendo drede para isso que ele Mearim ali em Maria-da-Cruz ficasse, para chamar atraído aquele açoite de amor.” (p. 81) O rumor que ela evoca, pelos sons que acompanham a sua descrição é ratificada em trechos como os citados: “vapor a entrar”, “zoeira”, “grita”.

Ao chegar, “só via a ele, Mearim, receava nada, os brincos balançando, tocando-lhe as faces, vinha com a felicidade” (p. 81). O balanço da escrita, o balanço do rio, e agora, balanço dos trejeitos femininos (“brincos balançando” o que remete ao balanço do andar feminino) é confirmado pela menção explícita a esse movimento. Nessa chegada, deu-se a tragédia, intensificada pelos sons, tal qual em “Estória nº 3”: em meio aos olhos de felicidade para encontrar Mearim, Rijino segurara-a por um braço e

Ela puxara por um punhal, no mesmo lance, revirava-o, isso, o chiar de água em brasas. Rijino, pafo, caído, uma toda vez, **findado**. Só ela e o **irremediado intervalo**. Seja como se outra, destorcido o rosto, claro, à lástima arregalada, espiava para o alto e para o chão, por tudo o completo cansaço. Ela estava ajoelhada. (ROSA, 2017, p. 81)

O som das águas acompanha o som da morte (o punhal revirado no corpo do Rijino faz o mesmo som que o “chiar da água em brasas” e se parece com o “braz” do machado na cabeça do Ipanemão, no conto anterior). Mais uma tragédia, na sequência de contos, envolvendo as mulheres e com musicalidade: “Mearim, seus olhos (...) **brilhados**, tanto destapavam. Com que aí chegava povo, o excesso, as justiças e os **soldados**. Mearim se levantou, de **ajoelhado** (...)” (p. 82). Depois de ir a “Santo-Senhor-Bom-Jesus, por um perdão, pela dor de todos”, a vida dele seria “só aquela mulher, e mais, **sofrida tida e achada**, livre ou entre grandes, mas que lhe pertencia.” (p. 82) Elpídia, “bruxa”, sedutora, cujo nome guarda musicalidade percebida no /l/ que imprime “o escorregamento” da consoante, impedida de fluir pelo /p/, momentânea explosiva. Tais leituras guardam relação com a estória de amor que não seguiu seu fluxo pela tragédia que se impôs. O predomínio do /i/ ressalta “a dor, desespero” por que passam os personagens.

Além de serem três contos em sequência com personagens femininos fortes, eles estão na casa da letra “E” e dois se referem ao próprio ato de narrar. (“Estorinha” e “Estória nº3”). Essa relação é acentuada pelo que une as mulheres: fascínio, mortes, tragédias.

Em “Quadrinho de estória”, o personagem entre grades é culpado de assassinato é um homem, mas o que acontece, pela sugestão do texto é um feminicídio. Quando a narração começa, “ouvimos” um homem que observa a rua da janela da prisão (“ele espia, moço que se notando bem, muito prisioneiro, **convidado ao desengano**” p. 155) e relembra uma mulher que teve relação com sua situação: “A qualquer **mulher** que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no **meio do meio**-dia, no foco da praça.” (p. 155). A moça que passa ou a que matou: “Ela não se volta, ondulável de **fato** se apresse, para distância. Veza-a e oprime-a a **fachada defronte**, que dita tristeza, uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade.” (p. 155). A ondulação, o balanço do caminhar da

mulher, é ratificada pela estrutura das frases, pela acentuação das sílabas fortes e fracas (de **fa/to/** se a/**pres/se**, para distância) a pontuação (com uso das vírgulas) marcam o compasso desse movimento.

Esse trajeto ritmado, pelas mesmas estratégias, é percebido ainda nos trechos seguintes: “Espreita as foras imagens criaturas: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balancantes, roupas; um que a nenhum fulanamente acaso se parece; (...) Ora - ainda - uma mulher. A figura no tetrágono.” (p. 155/156); enquanto observa a paisagem, “[i]mporte lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura.” (p. 155). É possível ver as musicalidades, as homofonias e aliterações nesses trechos como a moldura de uma música que seria moldura do quadro que observa a mulher.

A figura feminina que vê do lado de fora lembra-o melancólica e musicalmente a outra: “O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra – a que foi a – que nunca mais.” (p. 156); “Assim, a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso.”; “Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou por ciúme...” (p. 157) O uso das vogais /a/ e /e/ nesses trechos e no seguinte parecem reforçar a relação entre a mulher observada e a que se foi, bem como os sentimentos da “mulher de azul”: (...) alvéolo. A do vestido azul nele **entrepaira**; **espessa** presenta (...). Assusta a intransparência equívoca das pessoas enviadas. Elas não são. A alma, os olhos – o amor da gente – (...)” (p. 156)

Os leitores continuam a “ouvir”: “Da que **não** existe mais, des**cont**ornada, **nem** pode sozinho **lem**brar-se, sufoca-o refusa imensid**ão**, o ass**omb**ro abominável. Ele é réu, as **mãos**, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a pris**ão** o sal**ve** do demasiado. **Sem**pre outra **vez** tem de apoiar, nas tão **vivas** que pass**am**, a **yontade** de **lem**brança dela, e **contem**plo: o **mundo** **visto** em **ação**.” (p. 156). O som que se repete aqui é o “ão”, /v/ e sons nasais, como um lamento. Ele ainda prossegue, nos dando as certezas de que foi por uma mulher que estava ali:

Desde que **diluz**, tem ele de se **prender** ali mais, ante **onde** as repassantes outras mulheres, **precisas**: seus olhos **respiram** de as achar de vista. O sol se risca **gradeado**, nasce, já nos **desígnios do despenhadeiro**. O **absurdo**. **Pensa**, às vezes, **por descuido** e **espinho**. A amava... - e aquilo **hediondo** sob instante **sucedera!** - então não há **liberdade**, **por força** menor das coisas, informe, não havia. (ROSA, 2017, p. 156)

O som do /d/, /p/ e as frases curtas do trecho acima imprimem um ritmo em que sente-se a angústia do momento em que o personagem lembra do acontecido que o colocou na prisão,

repetindo a ideia que mencionamos e que Grammont aponta, sobre a articulação da pronúncia do /p/, em relação aos sentimentos de asco e desprezo.

Com ajuda de alguns parágrafos com frases únicas (“A vida, como não a temos.”; “Ou então.”; “Se bem.”) percebe-se que a reflexão melodiosa e ritmada continua: “As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o **todo teatro**. A de azul, agora, cabe para surpreendida através de intervalo, de encerro: seu corpo, seguridade imóvel – não **desfeita** – **detardada**” (p. 157). Nesse trecho, a repetição sonora continua em acréscimo do som do /t/ que exhibe a mesma função do sentimento de angústia, de choque, própria das momentâneas explosivas.

Assim como no trecho acima, a passagem seguinte com orações curtas, intercala sons fortes e fracos para intensificar a reflexão e apresenta com muitas vírgulas as pausas que podem sugerir as respirações curtas, características de momentos de ansiedade: “Essas mulheres, a de azul, que reyêm desmentem-se, para muito longas viagens. Daquela. A que a gente ama: viya vivente, que modo reayê-la? Ela, transeunte, não a amara, conseguidamente; ele não atenta arrepender-se, chorar seria como presenciar-se morrer.” (p.157). O som do /v/ aqui também se sobressai, assinalando a “angústia, ciúme, cólera” (CANDIDO, 2006, p. 56), característica, pela harmonia imitativa de Grammont, dos sons das consoantes espirantes. Nessa estória, portanto, vemos a presença feminina que desencadeia a “renda” da linguagem característica também da sua prosódia.

Para finalizar esta seção de sons femininos, analisemos o conto “Sinhá Secada”. Nele, o narrador não é em primeira pessoa, como “Esses Lopes”, mas a estória gira totalmente em volta de uma mulher afastada do seu filho, que, com ajuda de outra mulher, Quibia, após a grande tristeza da separação, apenas sobrevive: “Vieram tomar o menino da senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso” (p. 175)

Como percebido nesse trecho inicial, a musicalidade, ressaltada pelo som do /s/, marca uma ideia de cerração, prisão. O conto, como iremos apresentar, mostra-nos ainda a presença do silêncio como fator de música: a mulher silenciada, apartada do seu, que trabalha, sofre e supera seus obstáculos, à procura, talvez, do encontro com o filho perdido. O som do /s/ também nos anuncia a falta de palavras que se seguirá, marcando a natureza do conto: “Chegavam pelo mandado inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inoçente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher da cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra” (p. 175)

Susto e tristeza, são colocados em forma de sons: "Cuidavam **escutar** soluço, do qual mesmo não se percebendo noção. Sentada ela se sucedia, nas veras da alma, (...). Iam lhe dar água e conselhos; ela nem **ouv**ia, inteiramente, por não se descravar de assutada dor. (...)" (p. 175). A dor é ressaltada com a interjeição e o uso dos sons do /d/, tal qual um forte pulsar, como a repetir a palavra "dor": "Ela continha na mão a **lembrança** de **criança**, a chupeta seca – "Uf! - e a gente se fazendo mal, com dó, com dúvida de Deus em escuros. Do jeito, o fato se endereçou, começador, no certo dia." (p. 175). O padecimento continua com a maldade do discurso do povo, também com o fonema que marca o tormento da mãe: "Decidia o que, aquela? Tanto lhe fosse renegar e debater, ou se derrubar na vala da amargura. De lá, de manhã, ela desaparecera. Recitavam vozes: que numa prancha do trem-de-lastro tinham-lhe cedido viagem, para por aí ir vadiar (...)" (p. 175). Mas o narrador apresenta musicalmente: "Entanto errados", pois a mãe afasta-se do lugar em sua intensa tristeza. E alguém dela se compadece - Quibia: "Por isso com respeito a viu e ofereceu-lhe meio copo de cerveja e um pastel de tabuleiro, a Quibia, do Curvelo, às vezes adivinhadora. - "Sinhá..." - sentiu que assim cabia chamar-lhe, ajeitando-lhe o vestido e os cabelos (...). (p. 176).

Estando "seca", tal qual o nome, sem voz, sem vontade, é comparada às máquinas nas quais trabalha: "Sinhá descia e subia, às horas certas, devidamente, sendo a operária exemplar que houve, comparável às máquinas, polias e teares, ou com o enxuto tecido que ali se produz. Não falava, a não ser o preciso diário. Deixavam-na em paz (...)" Na tecitura do trabalho, Rosa faz o rendilhado do som: a repetição do som do /s/ com um sussurro ou silêncio persiste: "Só a Quibia vigiava-lhe a sombra e o sono. Donde o coligido - de relato - o que de suas escassas frases razoáveis se deduz." (p. 176)

Sinhá apenas sobrevivia, sem prazer e com muitos silêncios, não dizia "não" para ninguém, procurava nos meninos o seu: "De propósito não os buscando nem evitando, acatava contudo de um mesmo modo os trelosos meninos, os mais velhos comuns, os moços e moças, príncipes, princesas." Quibia preocupada, ouvia as culpas da Sinhá, mas ela: "Daí, quedava, estalável, serena, no circuito do silêncio, como por vezo não se escavam buracos na barragem de um açude." (p. 177). Do povo que a podia considerá-la Santa, via-a com seus olhos indo "empanados encardidos", mas ela "no mais, se esquecia ali, apartada, entrava no mundo pelo fundo, sem notícias nem lembranças. Sim, estas, depois." (p. 177)

A chegada de "um moço, estrito e bem trajado", procurando sua mãe a alma, como a alegrar seus dias "por encurtado prazo". (p. 177): "Não – era não – se conferiu, por nomes e fatos". Mesmo assim, a Sinhá "que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto

conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, (...)” (p. 177). A alegria do breve momento é ratificada pelo /a/ presente no início de algumas palavras, ainda que não sobressaia ao silêncio da mulher. Ele é concluído com a morte da Sinhá, que antes tudo contara a Quibia: “O caixão saiu, devagar desceu a ladeira, beirou o ribeirão rude de espumas em lajedos, e em prestes cova se depositou, com flores, com terra que a chuvinha de abril amaciava.” (p. 178).

A amiga Quibia, “nos intervalos de prantos”, “entretanto, enfim ciente, meditou” e vai em busca do paradeiro do filho da amiga: “Morreu, (...). Anjinho, nem chegara a andar nem falar, adoecido logo no depois do desalmoso dia, dos esforços arrebatados” (p. 178). Com a triste descoberta, Quibia crê que a Sinhá agora poderia descansar, conseguira se tornar “*Sinhá Sarada...*” (p. 178)

O conto, portanto, mistura o que vimos presente nas histórias com personagens femininos que analisamos: rezas, mulheres que mudam de nome, morte, tristeza, en(rendera)mento, homens indecisos por causa delas, mulheres caladas, silenciadas, bem como muito sofrimento. Tudo isso marcado por uma linguagem de dicção própria, cujo silêncio é engendrado com sonoridade.

Se a escritura feminina que identificamos em *Tutameia* faz-se presente também com silêncios é necessário analisá-lo em sua relação com os sons: é o que se verá na última seção deste capítulo.

3.4 - “O silêncio proposital dá maior possibilidade de música”: o som e o silêncio em *Tutameia*

Antonio Candido explica que o ritmo que está relacionado à sonoridade do texto, constitui-se da alternância de graves e agudos e tônicas e átona, mas também está ligado “intimamente à ideia de alternância (...) de som e silêncio” (CANDIDO, 2006, p. 72). Henri Meshonic (2006), outrossim, aponta que o “incomunicado é o que comunica antes de tudo” (MESHONIC, 2006, p. 8). O crítico francês ainda elucida: “Na ordem do falado, há ainda linguagem no silêncio da voz, pois não há silêncio (da fala) fora da voz, da possibilidade da voz. Calar-se, como assinalava Heidegger, não é estar mudo. Menos ainda não ter a linguagem.” (MESHONIC, 2006, p. 38). Sobre isso ele comenta que: “A ausência de som, que também leva o nome de silêncio, é outra coisa, não sendo a intermitência nem a desapareição da voz humana. (...) O silêncio, tanto quanto a linguagem, somos nós que atribuímos a ela. O silêncio do mundo é uma metáfora.” (MESCHONIC, 2006, p. 38)

Essa ideia assemelha-se o que Rosa afirmou na entrevista, já mencionada, a Camacho, Rosa:

A verdadeira causa das coisas não é material. Não é o micróbio que mata, esses são apenas os agentes. Há mais alguma coisa... nós estamos entre sombras... Por exemplo ... um outro exemplo, Camacho, a frase, a frase "O senhor sabe o que é o silêncio é? É a gente mesmo... demais" Porquê? Porque no silêncio você sente você mesmo, de uma maneira muito forte. Por isso o silêncio assusta. (ROSA, 1978)

Se o som está junto ao silêncio, em *Tutameia*, livro carregado de sonoridades, o silêncio também se faz presente. Para relacionar o som ao silêncio, Wisnik afirma que

a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.). Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. (...) O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, (...). Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (WISNIK, 1989, p. 18)

Wisnik aponta que as músicas populares "devem ser relidas ou escutadas em nova situação. Elas fazem parte do processo de codificação das relações entre som, ruído e silêncio como modos de admitir fases e defasagens, de trabalhar sobre o caráter *simultaneamente rítmico e arrítmico do mundo*. " (WISNIK, 1989, p. 55 – grifo do autor)

Essa ideia é apoiada em estudos que afirmam que “[a] música sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível se presta à identificação com uma outra ordem do real” (WISNIK, 1989, p. 26). A constante aparição e desapareção da música seria a alternância entre o som e silêncio que estamos falando que há nos estudos da sonoridade e também em *Tutameia*. O som, teria então, “um poder mediador, hermético”. (WISNIK, 1989, p. 28-29)

O mundo, portanto, é "barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído". Assim como *Tutameia*, em que se misturam som e silêncio, ritmo e arritmia, como já demonstramos. Este, segundo José Miguel Wisnik: “é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas)”. Ao estudar a estrutura e a complexidade da onda sonora, Wisnik afirma: “O vazio e a plenitude, dos quais o som emerge e nos quais mergulha, são o próprio duplo, o espelho, de uma ordem cósmica regida pela dança da criação e da *destruição*. (Wisnik, 1989, p. 30 – grifo do autor)

Sobre o assunto Bosi aponta que “a frase não é um contínuo indefinido. Abriga *pausas* internas. Deságua no silêncio final.” A função das pausas, para ele, seria “marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, o *tempo da leitura*.” (BOSI, 1977, p. 100) Nesse caso, a pausa, ao dividir, equilibra. Sendo assim, o crítico aponta: “as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um “e”, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer.” (BOSI, 1977, p. 100)

A pausa, então, segundo Bosi, “[p]ode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos”. Nesse sentido, aponta que “a vírgula, pode levar o discurso ao ângulo inesperado do contraste ou do paradoxo. A leitura em voz alta, prolongando, por um segundo que seja, a duração do silêncio, dará a este toda a sua força de antecipação” (BOSI, 1977, p. 101). Em *Tutameia* percebemos tais montagens.

Bosi afirma que

o texto poético atualiza o ritmo da linguagem. O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. Cada acento existe e vale só como um instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem ritual de momentos acentuados e momentos átonos. A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem da força vital de um elo a outro elo da cadeia. O outro elo, por sua vez, existe para dissipar-se no que se lhe segue. A distribuição cíclica (...) acaba em um triunfo da morte, quando sobrevém o silêncio final onde se servem e se calam todas as oposições. (BOSI, 1977, p. 105)

Para ele, “o silêncio que acompanha a expressão modulada não é um silêncio vazio. A pausa deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entoação despertou.” (BOSI, 1977, p. 106). Nessa relação,

[a] expressão verbal perde (...) a independência e a liberdade dos sons, peculiar à música; mas o silêncio que se abre depois da última palavra guarda, nas dobras da percepção de quem ouve, o modo de ser de quem fala. O tom, prolongado na pausa, tem um alcance interpessoal.

A pausa final assinala a passagem da expressão finita, acabada em si, para a expressão não-finita, que depende do estado, mais ou menos sensível do receptor. Para que as ondas da entoação possam atravessar a pausa e se transferirem no ouvinte, é preciso que se cave neste um silêncio aberto e expectante que permita a tradução de uma subjetividade em outra. (...) O silêncio dissipado ou inerte sela a morte da mensagem. (BOSI, 1977, p. 106)

Bosi afirma: “O que desnorteia os que busca uma relação constante e congruente entre tal som e tal sentido é a maleabilidade infinita com que o homem trabalha a matéria fonética. E até do silêncio, que parece puro vazio, ausência de som, o espírito arranca um mar de significados.” (BOSI, 1977, p. 59)

Em *Tutameia*, o silêncio do final do livro, abre esse espaço para o infinito de significações, que Bosi menciona, agora sobrevinda para os leitores; o vazio da crítica sobre o livro também “cava neste silêncio aberto” expectativa para novas “traduções”; o que se é calado em muitos personagens vem depois de muita cadência na linguagem e após expressões ligadas à música. Sem isso, o silêncio seria “a morte da mensagem”. Os silêncios de *Tutameia* são carregados de sentido, porque, além de tudo, eles estão na constituição da música da linguagem do livro. Portanto, nesse livro tão musical, várias são as menções ao silêncio. Essa ideia se coaduna com o que apontamos dos críticos acima, haja vista que a música aponta para uma finitude e se alimenta dela.

Isso começa a ser apresentado no livro, no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, em que vemos, no final do conto, frases incidentes de conclusão: “*O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música*”. (p. 34 - grifo do autor) e ainda “O universo é cheio de silêncios bulhentos” (p. 33). Por ser o primeiro prefácio, entendido como aquele que tem o objetivo de apresentação da obra, pelas palavras do autor, o que se pode esperar de *Tutameia*, portanto, é a música e o som ligados ao silêncio, pela linguagem e pela estrutura do texto.

Isso é comprovado, por exemplo, no conto “Azo do Almirante”, a travessia das canoas de Hetério e seus familiares pelas páginas da estória deixa espaços diferenciados na montagem dos parágrafos, como um espaço vazio, para simbolizar o espaço da travessia do rio, ou a pausa que Bosi menciona que marca o ritmo de leitura.

Nesse conto, como mencionamos, Hetério é descrito como “merecedor de silêncio, só no fastio de viver, sem hálito nem bafo” (p. 47), regia “meia dúzia” de canoas e aproveitava a ocasião de se fazer herói e de trabalhar. O primeiro ato heroico é o da enchente em que “Ajuntou canoas e acudiu, valedor, dado tudo, sabendo lidar com o fato, o jeito de chefe. (...) Voltando porém da socorreria, não achou casa nem corpos das filhas e mulher, jamais, que o rio levara” (p. 47). Achou o vazio, o silêncio, a morte. Sua característica é marcada no texto: “De humor benigno, homem de cabeça perpétua” e acredita que “[c]errando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo.” (p. 48). Esse trecho parece reafirmar o que Rosa disse a Camacho: “é no silêncio que encontramos nós mesmos”

Todavia esse silêncio dá também “possibilidade de música”. Percebemos isso quando o personagem, no conto, vê oportunidade de novas travessias para levar religiosos a uma mulher

milagreira: “Semi-ator, Hetério, em mãos o rosário e o remo amarelo-venado de taipoca, tivesse mudado talvez a lembrança da enchente e de sua ocasião de herói, que já era apenas virtude sem fama, um fragmento de lenda” (p. 48). Nesse trecho e nos seguintes, a presença do “m” reforça a lentidão do transporte pelo rio. Ou ainda quando atravessa para ir para outra banda, a fim de realizar outros negócios, chegando na construção de uma barragem para enorme usina: “em tumulto de trabalhadores, mil, totalmente, de dezenas de engenheiros. (...) Vales, a bacia, convertiam-se em remanso de imenso lago, em que podiam navegar com favor e proveito.” (p. 49) E por fim, vai ajudar uma pessoa a recuperar uma noiva: “Normão, homem apaixonado, na maior imaginação.”

Chama atenção as pausas ondeantes na escrita do texto, o espaço de travessia e silêncios, cuja estrutura não encontramos em outro conto. Esses espaçamentos colocam o texto em uma onda de vagarosidade que abre nossa percepção para constituição de uma dicção musical na leitura, cuja constituição é de pausa e som. Eles parecem a própria onda do rio quando um movimento acontece, ou a travessia de Hetério em novas ocasiões de heroísmo e trabalho. É o que se pode perceber nos trechos, nos quais, depois de cada uma dessas lacunas, vem uma frase curta:

(...) Ao adiante, assim às águas – outras e outras. No rio nada durava

Agora, ao pôr-do-sol, desciam as canoas - de enfia-a-fino, serenas, horizonteantes, cheias de rude gente à grita, impelidas no reluzente - de longe, soslonge.

Ainda não.

Seguindo-se antes outros atos. (ROSA, 2017, p. 48)

Além do trecho acima, em que isso acontece, vemos ainda:

(....) O rio não deixa paz ao canoeiro

Assim ao de longe, contra raso sol, viu-se a fila de canoas, reta rápida, remadas no brilhar, com homens com armas, de Normão, que rumavam a rixa e fogo. Hetério comandava-as, definitivo severamente decerto, sua figura apropriada, vogavante.

Certo, soube-se. (ROSA, 2017, p. 49)

Percebemos que as paradas internas, tal qual Bosi apresentou sobre os silêncios na literatura, divide e equilibra. Como ele apontou, o “branco” de uma página “são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer.” (BOSI, 1977, p. 100)

Hetério silenciado era, silenciado ficou, ao final, depois de recuperada a noiva do Normão, pois as canoas se perderam e ele foi ferido: “Só na sua, Hetério continuou, a esporte de ir, rio abaixo, **popeiro proezista**, de levada, estava ferido, não a conduzia de por si, **vogavagante**” (p. 49) As aliterações dos /v/ e a transformação da palavra vogavante e vogavagante, dos trechos acima, podem mostrar o som do vento, a característica silenciosa e desvanecente, como a própria música do Hetério, daquele que vaga, daquele que passa. E o silêncio maior vem da sua morte ao final: “Safo, **escafedeu-se de espumas**, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou. Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade da pessoa” (p. 49). Neste trecho, por sua vez, o som da /s/ nos faz interpretar o deslizamento das canoas que marcaram sua vida, ao mesmo tempo que as consoantes do trecho “b”, “m”, “v” mostram através da “circunstância de a sua articulação ser visível” o movimento do rosto que aqui pode ser lido pelo horror e tristeza da situação.

Esse mesmo silêncio da pessoa e da escrita que constitui a música é vista no conto “Sinhá Secada”, mulher silenciada pelos eventos da vida, como já apresentamos. Assim viveu, assim morreu: “Daí, quedava, estalável, serena, no **circuito do silêncio**, como por vexo não se escavam buracos na barragem de um açude” (p. 177). Ela é vista como a mulher em seus circuitos de silêncio. Ele dita o “tom” do conto e por causa dele, vemos que o “incomunidade” fica ainda mais forte, haja vista as frases musicais que apresentamos na estória.

A característica do silêncio compoendo a estrutura do texto e dos personagens é vista ainda em “No prosseguir”, no qual a relação do pai e do filho, ambos onceiros, machucados pelo animal e vivendo como elas é marcada por vazios, sentidos na própria constituição do conto. O filho “moço quieto, áspero, que devia de ser leal, que lhe era semelhável”. Ele e o pai “saudaram-se baixo” e “no que pensava, calava” (p. 127). O moço vivia longe, “mudava-se sempre mais afastado” e enquanto conversam, agachados e sentado estranho pelo seu cochear provocado pela onça tinha “mudo modo, como quando a onça pirraça”.

A falta impingida pela atmosfera de silêncio do conto, incide na falta de nominalização dos personagens e também nas pausas das conversas entre eles: “inteiravam-se, passado conveniente tempo. Viravam novo silêncio” (p. 128). Esse silêncio também é visto e ouvido,

na descrição da natureza, criando, na linguagem, o clima da mata, em que ondas sonoras e pausas, características do ambiente, são encontradas: “Dera um gemido cavo. De rebate: se esticara para diante, o intento dos olhos se alargando, o corpo dançado. – “*A que há, uma onça...*” – começara”. O som do /d/ e do /s/ parecem cortar o silêncio com mais força. A disposição de alguns parágrafos, com frases curtas engradem essa ideia:

“Vagaram

Sem mal-entenderam-se.

Tardinho, na mata, o ar se some em preto, já da noite por vir”. (p. 128)

Isso ainda é enaltecido no final do conto em que “Com dó e silêncios despedem-se: " O velho tocou-lhe no braço - "Te protege!" - disse, risse.” (p. 129), com o moço adentrando ao silêncio sonoro da mata.

Em “Melim-Meloso”, a menção da plenitude das palavras (plenas por estarem juntas às cantigas de João Barandão, que aparecem no conto e aos trechos poético-musicais que permeio a estória) é relacionada ao silêncio: “*Sou homem de todas as palavras!* Mas gostava de guardar segredos; e aproveitava qualquer silêncio” (p. 123). Nessa narrativa que menciona cantiga, que tem a estrutura de versos de poesia com musicalidade, a menção ao silêncio parece ser necessária. Na linguagem a musicalidade é percebida nas quadras lançadas pelo cantador, como mencionaremos.

Em “Os três homens e o boi dos três homens”, os personagens, ao criarem a estória que se torna uma lenda, aproveitaram-se do “ovo do silêncio”: “Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - “*Boi...*” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das invenções; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza” (p. 143). Esse fato, apresentado no ambiente sertanejo do conto, evidencia a própria criação artística, a qual para cunhar a estória, a memorável, o recurso para criatividade e produção é o silêncio, como a possibilidade de um nascer de novas ideias. Ele é entendido como a pausa que cria o ritmo do som, mas também o segredo que possibilita que o som ressoe, como afirmaram Bosi e Wisnik.

Um dos contos que apresentam essa alternância que marca a ligação rítmica de som e silêncio é “Rebimba, o bom”. O narrador, ao passar por uma grande necessidade, tem na possibilidade de existência do Rebimba, pessoa bondosa e caridosa, a confiança para resolução dos problemas que, de fato acontece. O silêncio da dúvida sobre a existência da personagem Rebimba é tão ensurdecedor que quando aparece é com “grave forte música se ouvindo” (p. 162). Essa característica do conto torna-se importante na constituição do livro, por isso será analisado com mais detalhes no próximo capítulo.

Esses são só alguns dos contos que fazem relação do som e silêncio para demonstrar que Rosa apresenta o que os estudiosos postularam: sem silêncio não há música, não há som; onde há o silêncio, a música preenche, o ritmo continua. O rendilhado silencioso e musical de *Tutameia* aponta para uma falta, para um vazio de estudos críticos, de significados aparentes para as histórias muito condensadas e enigmáticas, da última obra organizada em vida pelo autor que é preenchido pelos sons que fazem a prosa-poesia-música do livro perpetuar em novos e recomeçadas leituras. Esse silêncio, portanto, além de não calar a sua poesia é seu ponto inicial, posto que compõe a música que continuamos a ouvir.

CAPÍTULO 4

“MÚSICA, IMAGEM RENDADA”:

as referências musicais e sua influência na musicalidade da linguagem de *Tutameia*

“(…) preenchiam, repetido em redondilha. De raro, quadra aceitável formava-se, aprendiam-na os companheiros, achava fortuna; todas consoante módulo convencional, que nem o dos cancioneiros e segréis. (...) Zito não procedia assim, apenas se dava que pensava, à sua parte, sustido tangido o berrante com surdo diversos sons.” (ROSA, 2017, p. 194-195)

4.1 – “Cantigas migradoras que pousam no coração do povo”: a música na composição rosiana

Este capítulo tem como objetivo identificar a presença das músicas, em suas variadas nuances, a partir das referências a instrumentos musicais, cantigas, festas, danças e a elementos constitutivos do campo musical, nos contos de *Tutameia*. A música referenciada faz com que essa arte seja parte integrante do livro, uma vez que aparecem por recorrentes vezes. A partir disso, compondo outro intento do capítulo, analisamos como essa referência à música está ligada à musicalidade das narrativas, pois entendemos que o autor faz referência à música, realizando-a na linguagem.

Sobre isso é importante observar que a música é intrínseca à cultura brasileira e ao universo sertanejo. Sua presença é percebida nas festas, romarias, rituais religiosos, folguedos populares. Através da música, o povo expressa o que sente, suas histórias e perpetua conhecimentos, desejos e é uma poderosa forma de comunicação. A música é como uma das vozes desse coro literário-musical que Rosa faz dialogar em *Tutameia*. Essa estrutura amplia sentimentos e faz a leitura desse livro ser uma experiência diferenciada. Pela música e pelo ritmo, o autor mineiro cria atmosferas para entrada profunda e íntima nas experiências narradas, como se os leitores estivessem assistindo uma apresentação musical e, mais que isso, pudessem adentrar a uma gama de significados, a partir de seus efeitos.

Esse efeito da música na obra de Guimarães Rosa é potente e marcado desde o início da sua produção literária. Em *Sagarana* (1946), sua primeira obra, isso é percebido desde a sua concepção. O escritor, em carta a João Condé, menciona que o livro “poderia embarcar, inteira, no momento, a minha *concepção-do-mundo*.” (ROSA, 2009a, p. 9)

Ainda sobre *Sagarana*, depois dessas determinações que compartilha com o amigo, Rosa afirma: “então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso” (ROSA, 2009a, p. 10). Como se vê, as músicas e toda a composição que ela abarca, componente do objetivo deste capítulo, são mais que constituintes à escrita rosiana, são necessárias para a construção da linguagem que o autor explicita.

“A hora e a vez de Augusto Matraga”, última estória de *Sagarana*, é a demonstração dessa ideia, tanto nas epígrafes da história que apresentam um trecho nominalizado de “Cantiga antiga”, como também na forma como a música é colocada exercendo seu poder sobre o personagem principal.

Como é sabido, nessa estória, Augusto Matraga é figura dotada de vícios e maldades, que após quase morrer por ação de inimigos (que ele mesmo cultivou) é salvo por um casal de bemfeitores. Nesse processo de recuperação, arrepende-se de sua vida de crueldade e entrega-se a se redimir, com rezas e trabalho pesado, a fim de conseguir ir para céu “por bem ou por mal!”, ideia ratificada em todo o conto com expressões que repetem, como um refrão, tais quais “[p]’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” ou ainda “Cada um tem a sua hora e a sua vez; você há-de ter a sua” (ROSA, 1977, p. 340). Trabalhava, rezava, ajudava e

[n]os domingos, tinha o seu gosto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristeza no coração. (ROSA, 1977, p. 343 – grifo nosso).

Augusto Matraga tinha medo do efeito da música, por saber do seu poder en-cantatório e de desvelar seus desejos e sentimentos mais recônditos. O medo desse desvelamento é legítimo, pois o personagem, de fato, começa, aos poucos, a retomar antigos maus hábitos.

A música, portanto, atinge o mais íntimo da sua identidade e é ela que o “ajuda” a se pôr em travessia, como as “cantigas migradoras” que pousam no coração do povo e que o fazem perceber o cotidiano com mais sensibilidade: “Cantar, só, não fazia mal, não era pecado. As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do sertão.” (ROSA, 1977, p. 360)

A estória de Matraga, conto definido por Rosa como estória “mais séria”, uma “síntese e chave de todas as outras” (ROSA, 2009a, p. 12) mostra como a música está presente como fator decisivo da narração e nos seus efeitos no personagem, no autor e nos leitores. Nesse caso, ao assumir esse papel, a arte musical contribui para a busca empreendida ao longo de todo o conto, que segundo o próprio Rosa, é de grande importância em *Sagarana* e em toda a produção da sua obra: “Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir” (ROSA, 2009a, p. 12).

Essa busca, empreendida pelo personagem, como o autor confia é sua busca por um certo modo de dizer, pela criação de um certo universo de personagens, por uma certa geografia. Por isso o conto tem essa importância que Rosa confia como “vitória”, a João Condé: o autor mineiro empreende uma busca por uma linguagem, pela possibilidade de uma linguagem, inserindo a música nesse contexto.

Em “O Recado do Morro”, já mencionado, a canção que o dinamarquês não entendeu pela linguagem verbal, haja visto o idioma diferente, despertou nele uma sensação, através da sonoridade que o deixou comovido. Esse caso, exemplifica como a música, intrínseca à comunidade, pode parecer simples e complexa e ultrapassar os limites do popular e do erudito, ou seja, pode ser intrincada para quem não está no universo em que aquela música foi produzida, como as cantigas das festas populares e religiosas que se encontram no contexto sertanejo que é também o de Rosa.

Entendemos que personagem principal nesses livros não são os sertanejos com seus enredos, e sim a linguagem. Essa busca por uma linguagem musical que começou com *Sagarana* vai até *Tutameia*, sendo este livro muito musical, não só nas referências, como pretende-se mostrar neste capítulo, mas na estruturação de uma linguagem rendada, que como o autor mineiro mesmo diz ser, no conto que será mostrado, é a própria música.

As histórias do livro de 1967 de Guimarães Rosa se aproximam muito mais da linguagem musical do que da linguagem narrativa, na medida em que, por muitas vezes extrair o seu sentido é extremamente complexo, sendo necessárias incontáveis leituras. Rosa utiliza, em “Terceiras histórias”, a linguagem para atingir a música, sem deixar de mencioná-la (dando-nos as pistas que lhe são tão peculiares), utilizando-se também de menção a instrumentos musicais e todo o universo em que ela impera.

Entendemos que *Tutameia* utiliza de estratégias da linguagem verbal para atingir a linguagem musical. Por isso ela é cheia de ecos, de compassos, de notas musicais, de rimas, de montagem ritmada, entre outros. Pensamos em fazer a leitura da música de *Tutameia*, neste capítulo, com os contos que mencionam a música explicitamente ou determinadas formas de ela se manifestar e a forma disso se refletir na escrita de uma linguagem musical, como uma música sendo executada.

4. 2 – “O poeta não cita: canta”: a linguagem rendada de *Tutameia*

Rosa, apesar de ter recusado a linguagem formal da escrita de poemas, fazia poesia, aproveitando-se e brincando com os signos da língua, principalmente dos significantes. O escritor, como poeta, canta, como ele mesmo mencionou. Ele, como já aduzimos, quer que as palavras sejam vistas como se fosse a primeira vez e, nesse caminho, utiliza da musicalidade.

Essa musicalidade é um dos recursos que, usado em cada linha dos contos de *Tutameia*, faz a prosa rosiana se aproximar da poesia. Como observou Schiller, “[q]uando me ponho a escrever uma poesia, o que vejo com mais frequência diante de mim é o elemento musical do

poema, e não o conceito claro do tema, sobre o qual frequentemente não estou de acordo comigo mesmo.” (Schiller *apud* sc, 2002, p. 117). Décio Pignatari (2005) também afirma: “A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura” (PIGNATARI, 2005, p. 9).

Em *Tutameia*, como dissemos, embora escrito em prosa, usamos a sonoridade para ir além do que está posto pelas palavras, com isso, o texto poético, em união com a música e o que a compõe, mostra a própria constituição indivisível do homem, antecipada, conforme aludimos, na busca de Matraga e de Rosa por uma linguagem específica. Isso reflete a importante declaração do autor de *Grande sertão: veredas*: “A música da língua deve expressar o que a lógica a língua obriga a crer”. E esse trabalho é caro para o autor: “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias”, afirma ele. (ROSA, 2009a, p. XLVIII). Entendemos que Rosa usa a música para ir além do que as palavras que usamos no dia a dia expressam. As palavras são insuficientes para expressar o que ele propõe e o autor utiliza as sonoridades para atingir esse lugar. E sendo *Tutameia*, obra que apresenta tantos enigmas, conforme já elucidamos, essa música da palavra aparece como forma de ir além, de “abrir a cabeça para o total” que Riobaldo mencionou.

O primeiro conto que escolhemos por analisar e que aparece importante menção à música é o conto de onde tiramos emprestado o trecho que dá título a esta tese (a renda da linguagem de *Tutameia*): o texto “Palhaço da boca verde”.

A estória é dramática e não se parece com a expectativa criada no título, já que a figura do palhaço alude à risada. No conto, o ex-palhaço de circo, Ritripas, busca uma outra companheira de picadeiro (Ona Pomona) e vê em uma amiga dessa, Mema Verguedo, (também ex-circense), uma possibilidade de chegar à outra. O texto é entrecortado de musicalidade, de trocas sonoras, de montagens de palavras, de condensação em imagens e em versos. É o que se percebe, por exemplo em trechos como: “Distinguia-se ainda moço, tão bem vestido quanto comedido, nem alegre nem triste, apenas o oposto; bebia, devagar, sem se inebriar” (p. 147); “– *Se bem, bem, logo, logo...*” (p. 148); ou em “Tartamudo: - ...nona...nopoma...nema” (p. 149)

Mais que um conto metalinguístico, essa história parece querer desvendar o humano, de sua essência, do que é: “*Ele não quer ser ele mesmo...* – Mema entredisse, em enfogo, frementes vendas – como se da vida alguma verdade só se pudesse apreender através de representada personagem.” (p. 148). Por isso talvez, a citação com uma fotografia da mulher. O palhaço Ritripas empreende a busca, a fim de entender o avesso das coisas e é assim descrita pelo narrador: “estudadamente, metia-se nessa **música, imagem rendada**; o que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas. – *Inútil...* a lucidez.” (p. 148-grifo nosso em negrito).

A música seria uma forma de ajudar nessa busca, tal qual Rosa antecipa em *Matraga*. Essa arte está na busca do personagem por outra, todavia é mais que isso: além de utilizar uma linguagem que já é por si musical, conforme já mencionamos, o autor menciona a música, através de uma figura aqui já explicada: “imagem rendada”. Essa renda, que dá beleza a um tecido é a música que faz com que a tessitura das histórias de *Tutameia* ganhem grandiosidade. Lembremos que os personagens da história tratam-se de artistas, que representam num palco, que trocam de vestes: “Palhaços só notassem a multidão, não dividiam picadeiro, camarim, plateia” (p. 148).

A imagem dos óculos volta em variados momentos e mostra que ele quer enxergar a sua história, e nós devemos colocar outros óculos para ver, tal qual o Miguilim. O óculos seria a metáfora para aguçar os ouvidos, a fim de escutar as mensagens ocultas, em *Tutameia*: “– tirou os óculos e se acariciava os olhos com as pontas dos dedos.” (p. 148); “Estava sem óculos; não refabulava.” (p.149)

Neste conto enigmático e tão condensado, a música é a forma de perceber o mundo e a lógica. Essa ideia corrobora a resposta de Rosa na entrevista de Lorenz que já mencionamos (a música da língua expressando o que a “lógica” da língua obriga a crer). A música e a lógica estariam em comparação, pois ele menciona que a lucidez (podendo ser entendida como a lógica) é inútil e a música é a impossibilidade de haver coisas, seguida da expressão “inútil a lucidez”.

Em outro momento da mesma história, há uma relação com isso. É a Mema falando do palhaço Ritripas: “- *Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...* - tossiu, por nojo” (p. 148). Nesse caso, a música, em contraposição com a lucidez inútil e com a “lógica da língua”, produziriam os “mágicos novos sistemas de pensamento”, que se consegue “escanchando os planos da lógica” (p. 25), como menciona em “Aletria e Hermenêutica” (p. 25) a partir do riso: “A história, às vezes, quer-se um pouco parecida à anetoda”; “(...) na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico e espiritual e ao não-prosaico”; “Não é o chiste rasa coisa ordinária” (p. 25) e também nesse último trecho de “Palhaço da boca verde”.

O riso e a música, portanto, estariam na constituição de *Tutameia*: “Era o homem – o ser **ridente** e **ridículo** – sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói” p. 149; “e rir é sempre uma humildade” (p. 149). É preciso pontuar que o riso também tem ritmo

Apesar dos protestos, Mema aceita encontrar o ex-palhaço e no final jazem os dois mortos, ele por doença, “ela decerto, por própria vontade”: “Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam.” (p. 150)

O “fazer renda”, mencionado nesse conto, como uma comparação com a música, é uma atividade poético musical, conforme nos lembra Wisnik, e “o cantador tem a oferecer nesse jogo de sedução - a arma com a qual ele quer rendê-la são justamente as “rimas do seu estilo” e a música da melodia e das sonoridades verbais”. (WISNIK, 2007, p. 197). Ao fazer comparação com a música “Cajuína”, de Caetano Veloso, Wisnik (2007) compara a melodia (“linha formada pela altura sucessiva das vogais” CANDIDO, 2006, p. 59; “uma melodia é como levar um som a passeio” (BAIRON, 2005, p. 33) com o rendilhado circular, “em que o fim converte-se em recomeço”, na “figura do retorno contínuo” (WISNIK, 2007, p. 197), como aqui propomos ser a escrita de *Tutameia*, cuja técnica aludimos nos capítulos anteriores.

No campo da linguagem musical, o “rendilhado” é termo pouco comum na música tradicional, mas existe. Nas canções, ele é associado a composições predominantemente em compasso binário, em um movimento de subida e descida de sons, sugerindo alternância. Esse movimento em ondas, ou melhor em círculos que a música rendilhada pode aduzir é também o movimento que explicitamos ter o próprio ritmo de *Tutameia*.

A escrita dessa obra é também uma “renda de frases”, dotadas de regularidade, com “espaço melódico se desloca, gerando frases de desenhos análogos, que ocupam alturas um pouco diferentes e, no entanto, sugeridas sempre pelo próprio movimento da frase anterior” (p. WISNIK, 2007, p. 198) O livro rosiano apresenta “a regularidade móvel de um rendilhado. Onda entoativa como a da água no poço, ressoando na melodia da canção.” (WISNIK, 2007, p. 199). É a linguagem rendada, ou seja, a linguagem musical, conforme nos referimos e que está no conto “Palhaço da boca verde”, que faz com que aquilo que se diz tenha mais importância pela maneira que é montada e não ao o que é dito. Imaginar a renda da linguagem como música é sentir o texto pelo que ele é. É voltar a palavra ao seu estado nascente.

A música seria uma forma de chegar atingir o inexprimível no conto e em *Tutameia*, daquilo que foge à compreensão racional, mas que pode ser sentido através da sensibilidade da arte musical. A busca da mulher, pelo personagem de “Palhaço da boca verde” encontra na referência a música um espaço de transcendência e por isso ela é mencionada nesse conto: como o que pode fazer os significados irem além, quando as palavras não têm mais esse poder, e apenas os sons, os significantes conseguem.

Como mencionado pelo personagem do conto, “a música é a impossibilidade de haver mundo” e tal declaração relaciona-se ao que Wisnik postula. O som não é uma onda pura, pois se fosse “um grande conjunto de ondas pulsando na mesma frequência, não haveria música.” Ele ainda afirma: “Toda música “está cheia de inferno e céu, pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas.” (WISNIK, 1989, p. 23) Essa dissonância

característica da música é o que se vê nesse conto e em todas as histórias de *Tutameia*, livro pouco estudado e tido como hermético.

Sobre a composição da música e seus efeitos, Wisnik aponta que

uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. (WISNIK, 1989, p. 27)

É pela música e o que está relacionado a ela que Rosa, em *Tutameia*, consegue render o tecido do seu texto, insuflando a linguagem e provocando o estranhamento aos leitores. E esse ritmo de vai-e-vem, como confirmamos, é a própria música da montagem de “Terceiras histórias”.

Os pulsos rítmicos, mencionados acima, são, segundo José Miguel Wisnik, “interpretados segundo os pulsos temporais, somáticos e psíquicos.” (p. 20). As músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos.” (WISNIK, 1989, p. 26). Eles regeriam as ondas sonoras que são definidas como “um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo)” (WISNIK, 1989, p. 26). Lembremos que a maioria dos contos rearranjados em *Tutameia* saíram na revista médica *Pulso*, corroborando a presença das músicas e o que a compõem em vários detalhes da constituição de contos que formarão o livro.

Cada som, segundo Wisnik, não é simplesmente uma onda pura, mas um feixe de ondas. E, nesse sentido, “em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro.” (WISNIK, 1989, p. 21). Essa é a ideia que achamos ter em *Tutameia*, um texto que é poema e prosa, som e silêncio, conto e romance (afinal, cada história apresenta uma infinidade de ondas que podem propagar mais histórias). Utilizamos, portanto, esses conceitos para relacionar a música e seus constituintes, segundo a perspectiva de músicos, com a forma que isso influenciaria a escrita.

Continuando o rastreio das músicas, no conto “Se eu seria personagem”, há menção a quem executa a música. Essa referência explícita apresenta relação com a musicalidade da linguagem no conto. A história é uma das poucas do livro que tem narração em primeira pessoa.

Logo no primeiro parágrafo, o personagem parece buscar a sabedoria de si. Esse “procurar” mais uma vez se liga à música e à própria procura de si: “[p]ara mim mesmo, sou anônimo, o mais fundo dos meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.” (p. 171). “Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu, que não vou nem venho.”

O personagem marca-se como tímido, palavra que aparece recorrentemente durante o conto, sinal da personalidade voltada para interioridade do personagem conduzida por algum tipo de recurso sonoro de intensificação de sentido. É o que se percebe em: “Sou tímido” (p. 171); “Tímido, tímido” (p. 172); “Recentrei-me, como peculiar aos tímidos e aos sensatos” (p. 173); “Timidez paga devagar, mas paga.” (p. 173); “E nem sabe o tímido quando bem calcula” (p. 173). A repetição dessa palavra (“tímido” e “tímido”) faz ecoar o som do /t/, /d/ e /m/. Sabemos que o som das primeiras consoantes são aquelas que, para Grammont, reforçam justamente um ruído seco repetido. Esse “ruído”, que seria o som não organizado parece ser o que o personagem despreza em si, já que por esse sentimento, demora de resolver sua vida amorosa.

A estória gira em torno do narrador personagem, seu amigo Titolívio Sérvulo (“Titolívio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo” p. 171), também chamado de T., em alguns momentos da estória, “cego como duas portas” e uma mulher, Orlanda. O nome do amigo do narrador-personagem, “Titolívio”, o que aduz a uma sonoridade e a criação de um nome muito “pomposo”, faz menção a um dos grandes historiadores da Antiguidade. Isso cria, pelo nome, uma atmosfera de poder usado ironicamente, haja vista a nomenclatura a que é reduzido: T. A princípio a moça é indiferente aos dois. E depois o narrador começa a gostar dela, mas tendo um jeito tímido, não se revela. O amigo T. também apresenta sentimentos por Orlanda e um relacionamento se desenvolve, com vista a casamento. No final, desfaz-se compromisso, pois T. “mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo” (p. 173). E o narrador parece ter finalmente se entregado ao amor de Orlanda: “Sua minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. Mesma e minha.” (p. 173)

A música aparece especificamente, quando surge o instrumento, de uso metafórico, no trecho: “**T.** tocava a trombeta – miolado, atravessado, mosqueteiro – imitador de amor.” (p. 172). Em outro trecho, pensando em seu amor silencioso e tímido, como ele, o narrador reflete: “O tempo é que é matéria do entendimento. Quem pôs libreto e solfa?” O amor não pode ser construído.” (p. 172). O termo “libreto” refere-se ao texto usado ou destinado a uma obra musical extensa, como uma ópera, opereta, oratório, cantata ou musical. É também usado

algumas vezes para se referir ao texto das principais obras litúrgicas, como a missa, o réquiem e a cantata sagrada, ou o enredo de um balé. E “solfa” é o ato de solfejar, procedimento normalmente usado em teoria musical, como um exercício no qual se cantam as notas musicais de uma partitura. Nesse caso, Guimarães Rosa faz a comparação da narração com a música metaforicamente: não se pode medir o amor e esquadrinhá-lo como na música, na arte de solfejar e com o livreto, a fim de organizar os sons articulados. O fato de ele usar os termos musicais para fazer o paralelo mostra que o uso da arte e dos sons apresenta significações.

O narrador aponta, quando ainda não tinha o amor de Orlanda: “Sim sofri: como **músico** atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas, com **cadência**. Orlanda e uma data – o tempo, *t*?” Nesse caso, o sofrimento é musical: o “t” da repetição da palavra tímido, também se faz presente no nome do personagem Tito Lívio Sérvulo e sua denominação como “T.”, montando a cadência mencionada explicitamente no conto. A cadência que cria a harmonia pode aduzir a uma ironia e um martelar pela insistência de amor do narrador personagem.

O narrador tem algum trabalho militar, haja vista a menção a termos desse contexto: “Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p. 171); “(...) só emoção, calada como uma baioneta. Tive-me. O general dispõe” (p. 173); “Tem-se de a algum general render continência” (p. 174). Essa constatação marca uma relação de oposição entre o narrador, apaixonado, tímido, um simples soldado e o outro, o amigo, que carrega no nome, a figura de uma pessoa importante na antiguidade: Titolívio

Interessante destacar que esse conto apresenta uma das definições de “tutameia”, que aparece em “Sobre a escova e a dúvida” (“tutameia; nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui (...)” – p. 199): “[f]ixe-se porém que ninha ou baga eu não disse, guardei-me de apreciação.” (p. 171). Com isso, o narrador reduz seu gostar a tutameia, e ela se relaciona com a associação de termos musicais.

Apesar de termos apresentando o enredo, como já dissemos, o principal é a sonoridade com cadência, ritmo, musicalidade, através de muitas aliteraões, rimas, assonâncias, semelhanças sonoras. É preciso apontar que, embora o objetivo do conto é apontar as referências a termos musicais empregados explicitamente, a dimensão sonora da linguagem será analisada, pois estão interligadas e não há como separar um do outro.

Dessa forma, começamos pelo título, com a aliteração do /s/, que muitas vezes é repetido no conto: “Se eu seria personagem”, parecendo um pedido de silêncio. A ele segue-se primeira frase também metalinguística e sonora, com repetição do mesmo som: “Note-se e medite-se” (p. 171). Outra sonoridade importante é o nome do personagem, acrescido do T: “Titolívio Sérvulo, (...). **A**tivo, **a**tilado em ações, néscio nos **a**tos.”, além das assonâncias do /i/, /a/ e

aliteração do /v/. Ainda no início, vemos trechos como “(...) reto trouxe-ma **à atual** atenção. Algo **a isso o** obrigasse, acho. Só a fé me vive” (p. 171); Já T. também gostava dela, e sob que forma? Por isto assim que: para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria. (p. 172); “Súbito o incêndio, ele se **apaixonara**, **após**, por Orlanda, **andorinha do abstrato**. Transmentiu-me: o embeição - reflexo, eco, decalque. Já éramos ambos e três”; “**Adão**. Eu, **não**. Vou ao quente há de vir, só, só, próprio. Espero - depois, antes e durante - destinatário de algum amor.” (p. 172); “Segue-se, **enfim assim**, nomeadamente Orlanda - de a um tempo rimar com rosa, **astro** e **alabastro** - aqui. (p. 173). O rimar aqui é com Rosa, no trabalho da escrita.

Assim como outros contos, como mencionamos no capítulo anterior, a musicalidade aparece em integração com a natureza e, principalmente, aos pássaros. Quando descobre sua paixão por Orlanda, o narrador propõe: “**Além de linda – incomparável – a raridade da ave**” (p. 171); “Onde há uma borboleta, está pronta a paisagem?” (p. 172). A essas frases, seguem-se construções frasais que continuam intensificar o /t/ e sons de consoantes oclusivas como o /d/: “**Tácito**, de **lado** não me **entortei**, como monge se encapuzo. **Rebebi**, **timidamente**. Tomei posição” (p. 172). Esse batuque, pelos sons das oclusivas explosivas parecem com o som da trombeta, mencionado, elaborando a solfa que o narrador cita.

A busca do personagem por seus sentimentos e pela escrita, percebida no conto em consonância com a música, ao final da estória, parece que chega ao fim: “Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito. (...) Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-no. Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me?” (p. 174). Essa divagação relaciona-se com o título, que apresenta um condicional (se) questionando a existência do “eu” enquanto personagem, dentro de uma obra (escrita ou musical), mostra um espelhamento que o narrador mesmo menciona entre a música e literatura, tal qual entendemos ser *Tutameia*. Ele faz a solfa, apresenta o estudo da sua música, como um constituir dos seus sentimentos, tais quais a música.

Em outro conto, a nomenclatura musical também aparece, enquanto construção de algo: a ação do solfejo, mencionado também nessa estória. Está no conto “Curtamão”, na qual o narrador “construtor” conta que Armandinho queria construir uma casa muito especial para a noiva, “*A mais moderna...*” (p. 59). A moça, entretanto, fora obrigada a casar-se com outro homem, Requinção. A oposição entre o diminutivo no nome do ex-noivo e o aumentativo presente no do marido da moça dá a dimensão da diferença entre eles: o primeiro era amável e pacífico, queria agradar a noiva, dar-lhe uma casa especial; enquanto o outro era agressivo e dominador, aparentemente um valentão com poder na região, pois tinha capangas e fora capaz de forçar a família da moça a aceitá-lo como marido para ela.

Mesmo tendo sido desfeito o noivado, o narrador estimula Armandinho a executar seu projeto e, como era oficial pedreiro, fica encarregado da execução da obra: “A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada!” (p. 60). O oficial pedreiro se acreditava desvalorizado pela comunidade e parece ter visto nessa obra a possibilidade de provar o seu valor: “**Olhem. O** que conto, enquanto; ponto. **Olhos** põem as coisas no cabimento. **Oficial** pedreiro, **forro**, eu era, nem ordinário nem superior; de chegar a mais me impedia esse contra mim de todos, **descrever**, **desprezo**” (p. 59). Nesse trecho está bem marcada a ideia da negação: estavam todos **contra** ele, **descriam** dele, **desprezam-no**. Pelo menos é o que ele pensava. A presença do som do “o”, no início dessa citação, também alude a um formato de construção pelo caráter circular desta vogal, como também é o próprio livro, como explicamos anteriormente.

E, em suas palavras “percebia” a situação “em sina e azo e hora”. Além da dicção rítmica (“em **sina**/ em **azo**/ em **hora**”), percebe-se no trecho também uma relação de continuidade sonora entre as vogais finais de uma palavra com as iniciais da seguinte: **sina** continua em **azo**, que, por sua vez, continua em **hora**. Nessa continuidade sonora, vemos representada a ideia do processo da construção da casa, a que o narrador-pedreiro se entrega obsessivamente. No trecho que vem mais abaixo no mesmo parágrafo, a relação de continuidade se dá, principalmente, entre palavras: “me pondo em **pé**, o **pé** em **chão**, o **chão** de cristão” (p. 60).

No trecho, “Botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria” (p. 61), a combinação rítmica das palavras e o uso das consoantes fricativas /v/ e do /t/, bem como os encontros consonantais (baldrame, obra, abria), parecem repetir os movimentos do cerrar e do bater resultantes do trabalho de edificação da casa.

Além dos trechos citados acima cuja música se percebe na escrita das palavras e no seu ritmo, encontramos a construção da obra - escola e livro urdida para elaboração da intenção de Rosa: “Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta - só um solfejo, um modulejo - a minha construção, desconforme a reles usos” (p. 60). A construção da obra, edificação (sentido que justifica o uso do termo curtamão, que dá título da estória, pois se refere ao instrumento esquadro usado por carpinteiros e pedreiros) junta-se à construção da obra escrita e da obra musical, o que o termo “solfejo” ratifica. Como explicado anteriormente, o ato de solfejar é típico de um exercício musical, no qual pretende-se entender a leitura das notas em uma partitura, segundo seus ritmos e alturas. Nesse caso, significado, literatura e música relacionam-se na construção de *Tutameia*.

A falta de pontuação, ponto alto de uma sequência de aceleração da leitura, provocada pelas frases curtas do início do parágrafo é a mesma que a rapidez do personagem em querer

construir uma casa em “Curtamão”. A dedicação e o afínco com que o construtor se entrega a sua obra resulta num processo ágil, veloz, sugerido pela ausência de pontuação em trechos como este: “Encomendei: pedra e cal. A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada! Tirada a licença completa; e o que não digo. Tijolaria areias cimento, logo.” (p. 60)

Aprendemos a ler a música de *Tutameia* para a “obra abrir”, sendo Rosa “mestre arquiteto”. Fazemos o solfejo rítmico quando percebemos a música em trechos como: “**c**ontanto **c**obrava era aqui, esperança organizada. E o que não digo, meço palavra”; “*Deus do belo sofrido é servido...*”; “Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes.”; “Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira. Seja agora a simplicidade, pinta de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada.” (p. 62); “... bem idos! Assim fugido o par - Armininho e ela - mulher do Requincão, mas noiva dele. Sem nem haver perseguição. Solestes em breve longe estavam, alegres na nuca e na barriga, entre os tebas parentes (...)” (p. 62); “Sozinho fiquei, aqui esperei. os requincões. Vieram, as pessoas, umas atrás das outras, certa multidão”; “Agora, comigo e por pró estavam, viviam: - “*A casa é progresso do arraial!*” - instantes arras. Outras aí alturas me a rodear (...) (p. 62)”

Tutameia, portanto, diz, musicalizando, com termos e estrutura, pedindo atenção especial a perceber os sons.

4.3 – “Como uma pauta de música”: os sons intensos de *Tutameia*

O outro conto que menciona a música é o conto “Rebimba, o bom”. A estória, narrada em primeira pessoa, mostra um personagem que “restado sem pai e mãe” passa por maus períodos. Ouve então a informação de um homem “que ajudava geral”: era o Rebimba. A esperança de conhecer o Rebimba, parece dissolver as situações de mazela por qual passa. Ao longo do conto, “Rebimba, o bom” se torna uma imagem de esperança para outros momentos desafiantes da vida do narrador: “Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral. Só isso ele vem me disse, no desimpedido do ouvido, o Daça: o que se podia ter amparo e concerto, por um Rebimba, o bom” (p. 160). Em outro momento, essa ideia de esperança e som se repetem: “A alegria me conciliou, dito que os olhos ora me brilhavam. Tudo eu quisesse, o fervor, fato de vida. Rebimba, o bom, forte provedoria desse, e a mim, o mais precisado. Saí, do frio para o quente, levantado sarado.” (p. 160).

O início do conto apresenta o ritmo que terá o texto: “**R**egerto. Quem Foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, **d**esfio e amo**s**tro, e digo. O que **r**ealça; **r**eclara. Ou para rir, da graça

que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva. (...) Reconheço, agradeço, desconheço. Em nome dele seja - *sim* e *sim*.” (p. 159). É perceptível a aliteração do /r/ e /s/, além dos homeoteleuto, e repetições em várias palavras do trecho, marcando uma toada com sons mais fortes, como o “d”. É o que também acontece no trecho adiante, além das repetições dos sons citados anteriormente: “Em bruscos de vergonha, **du**videi. Mesmo para um **des**conhecido, eu **des**valesse, sujo nos cansaços, soez, sem muda de camisa e calça.” (p. 159)

O silêncio sobre a vida e existência do Rebimba não impede de vermos as sonoridades do conto, que parecem anunciar a grande música da vida do narrador. É possível ouvir rimas e semelhanças sonoras como se o narrador estivesse nos preparando para um ponto alto dessa música da vida: “Trouxe do meu lado tanta mudança, no jogo da balança quinhoã, o **ti**do consoante o quer**ido**.” (p. 160). A repetição reiterada do final das palavras é a mesma estratégia dos trechos: “Não valia pôr lembrança, porém, no Daça, que esmolara minha desgraça e baboseara inventado aquilo do Rebimba, o bom, me enganando, nas muitas imaginações. Ojeriza dele me desgostava, instinto de ingratidão, a foro e medida que eu melhorava e aumentava, mais ganhando (...)” (p. 160). É o que se ouve também em: “Feliz perturbado virei, pude amornar lugar, viver a sabor. Tio Quim leal para mim, e a tia, quieta, maninha. E rareei. Esqueci, de tudo, muito; conforme o encargo da natureza.” e ainda: “Tio Quinjoca de fato morreu, conforme o destino roduz, em paz, me deixou sócio, já encaminhado, medrado de fortuna. (...) Tudo o que era, eram dívidas e perdas, por trás, pagamentos obrigados em prazo, a gente ia quebrar falência, tive de ver o avesso.” (p. 161) Essas repetições, como falamos, aduz a um batuque, preparando-nos para o momento que será mencionado.

Frase enigmática que arremata o parágrafo nos permite colocar escuta no trecho, como o autor sugere: “Nos anos, me denuncio, cá *mal vim*, e Cilda quase *nem vi*, a que, em passado justo instante, me tinha notado rapaz de repente diverso, desfeito de maldades. Razoo o que põe o amor, que eu *escuto*. Ela persistida se crescia - como é como uma fruta azul a água fechada na cisterna.” (p. 160 – grifos em itálico do autor)

O tempo passa, Rebimba, o bom ou “o bom, Rebimba!” aparece no texto, mas não na vida do personagem, esse silêncio dá a maior “possibilidade de música”: “Só às curtas vezes, sem detenças, fazia tenção de um dia ir lá, a ele, retamente, quando **dú**vida ou **des**ar me apoquentavam; me animava de coragem esse recurso, adiante mas remoto, certo e velho como as ideias alcançadiço. Nem **isso** prossegui, por fim, eu, remisso; porque estando real fartado, prosperidoso. Cilda, minha mulher, arredava de mim o que de nosso canto não fizesse parte, os pontos da inquietação. Com doçuras.” (p. 161) A música além de estar presente nas linhas do

texto, no escutar mencionado pelo personagem, no ritmo que antecipa um possível acontecimento, está também no canto o qual fazia segunda voz na vida dele.

Quando perde a mulher, no entanto: “Para o que assim, nem Rebimba, o bom, tinha socorro: o **querido** consoante o **perdido**. Eu acabei, de certo modo.” (p. 161) A falta da pontuação aqui, acelera o que antes já havia mencionado: “o tido consoante o querido” para “o querido consoante o perdido”. A tensão rítmica causa tensão semântica, ou seja, Rosa agrupa as palavras com sonoridade em consonância com seu sentido.

A tristeza faz aumentar o ritmo da escrita, avizinando algo que parece se esclarecer: “Não era só saudade. Nem o vazo descoroçoado das horas de antigamente, por **baque** de **achaques** e ilusão de terrores. Só se a gente tem dentro de si uma cobra grossa, serpente, que **acorda**, **aperta** e **estragulha**. Mais me perseguia o desconhecer do espírito.” O som parece bater e aumentar mais nos trechos seguintes: “(...) eu não tinha sido eu, **devidamente**, não pagara o **bem** com o **bem**, **bastante**. (...) **Disso**, temi ficar louco. **Dito** que temos já o fétido de meu bafo.” (p. 162)

E aqui se entende o que estava por vir:

Daqui longemente, de volta passei por arraial chamado o Rio-do-Peixe, onde **forte grave música se ouvindo**, e procissão de gente caminhando, naquele alto lugar. Me cheguei, indaguei, escutei: se enterrava Rebimba, o bom, pessoa qualificada!

Ele estava público, guardado no caixão. Descobri a cabeça, acompanhei, também, por tudo solucei, eu, endoençamingas. Mas o povo ria, porém, ao tempo que choravam, por imponentes entusiasmos, por aquele homem ter havido e existido. Regalo. Só ele era bom, protetor de quem e quantos, da melhor sagacidade. (ROSA, 2017, p. 162 - grifos nossos)

O silêncio antes mencionado, desemboca nesse trecho da “grave música” e que logo depois dele volta ao silêncio do fim da página, de mais um conto curto de *Tutameia* que nos faz continuar escutando sua dimensão após a leitura.

O conto, ao mencionar explicitamente a música, confirma o que já apontamos: em um determinado momento, as palavras não são suficientes para expressar o que o autor quer e precisamos dessa outra arte, a música. Os músicos estariam perto da perfeição e como os poetas não teriam materiais para chegar lá, usam a música na linguagem, que neste caso seria o ritmo e a sonoridade que percebemos quando lemos e ouvimos a obra *Tutameia*.

Neste conto, além da menção à música, é possível sentir o ritmo do título, como uma batida de tambor, pelo uso das oclusivas labiodentais /b/ e /p/ nos trechos mencionados e parece antecipar, por essa toada, o ponto alto, no caso, o velório de Rebimba, que pode, inclusive, ter representado a morte em todo o conto. A palavra “Rebimba” lembra-nos o vocábulo

“ribombar”, cujo sentido ratifica a ideia apresentada no conto: “produzir estrondo ou ressoar com grande ruído” (FERREIRA, 2010, p. 669). Essa palavra é cara ao autor, pois verifica-se seu uso, em um contexto caseiro, como mostra a carta a Aracy, em 11 de janeiro de 1947, “Segunda-feira, começarei a trabalhar nos outros livros. SAGARANA continua **ribombando**, como um nouveau riche” (MINÉ; CAVALCANTE, 2006, p. 36)

A frequência sonora, como Wisnik afirma, é composta das dimensões de duração (durações rítmicas) e altura (alturas melódico-harmônicas). Explicando isso, ele dá o exemplo justamente do barulho do tambor, que referenciamos, no estudo do conto de *Tutameia*:

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas foram tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da *altura melódica*. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz) o ritmo “vira” melodia. (WISNIK, 1989, p. 20)

O tambor, som que podemos ouvir desde a leitura do título deste conto também acompanha o som do momento da procissão do enterro, como um ritmo sagrado. Sobre isso, Bosi coloca: “O canto primitivo, ligado que está ao princípio sacral das atividades humanas como o nascimento, a alimentação, o casamento, a luta e a morte, reveste-se de um caráter solene. Quer dizer: *raro* (*solemnis* viria de *solus amnus*, o que acontece uma só vez por ano) e, por isso, excepcionalmente marcado.” (BOSI, 1977, p. 71)

Sobre esse som forte que pode se tornar solene, relacionamos com outra sonoridade registrada por Rosa. O Acervo de Escritores Mineiros guarda o intitulado “Diário de Guerra”, contendo anotações do autor quando era vice-cônsul na Alemanha, durante a 2ª Guerra. Em uma dessas cartas, a percepção da sonoridade forte é registrada como o som do tambor:

19 de junho de 1940 – Estou escrevendo na cama, ao som dos estampidos da Flak (artilharia anti-aérea). Alguns são tétricos: como socos retumbantes, dados por punhos enormes no bojo elástico do ar alto. Outros ribombam festivos. Uns tocam bombo ou tambor. Antes-de-ontem estão dizendo que caiu uma bomba no Alster, na Schwanenwik (estrada), perto de Hartwicusstrasse (nome de rua). Houve peixes mortos, galhos de árvores arrancados, vidraças partidas. Eu penso que foi da Flak.

Às vezes, parece que uma pedra grande caiu para cima, caiu no céu sonoro, que é água enorme, lagoa côncava (e sonora). Escuto, baixo, nítido, esportivo, automobilístico, trepidante, o zumbido da Royal Air Force. (ROSA, 1940)

É perceptível nessa citação a descrição que Guimarães Rosa faz dos sons que ouvia: o vocábulo “ribombar”, há estampidos, os sons são tétricos, retumbantes, bombo e tambor estão presentes. Eles estão em um contexto extremamente denso, em Hamburgo, mas também é relacionado à natureza e a cores, pois o “céu é sonoro”. O mesmo som do contexto dramático de Rosa em Hamburgo é o tom solene e triste de Rebimba, no velório, em que todos choram, mas, ao mesmo tempo, veem uma ponta de felicidade, por terem conhecido o Rebimba. Esse “céu sonoro” é reparado por Rosa em uma situação trágica, entretanto o autor-diplomata não deixa de mencionar inserir nela algo poético e sonoro, haja vista a descrição que faz e a alusão a termos da natureza de maneira tão poética.

As repetições, as trocas de vocábulos na escrita, as inversões de palavras em expressões mostram uma variação da melodia da música do texto que podem se relacionar a esse mesmo efeito. Vemos isso no conto “Rebimba, o bom”, no qual fatos curiosos com os nomes dos personagens vêm acompanhados de musicalidade. O nome do primeiro que ajudou o narrador, “Daça”, vem sempre como um vocativo e o nome do tio do narrador apresenta variações durante o conto (variações que, peculiarmente, são presentes em nomes de outros personagens de outros contos): no início do conto, pensava que se chamava Joaquim José (Joaquim e o diminutivo desse nome aparecem várias vezes em toda *Tutameia*): “Negociante ele era, **porém** no outro, próximo arraial, **porém** por nome Aquino Jaques.” (p. 160); depois é chamado Tio Quim, Tio Quinjoca, Tio Quim Joca. Nesse trecho, além da revelação do nome verdadeiro do tio, a repetição do “porém” (que aparece em título de outro conto do livro - “João Porém, o criador de perus) e essa última frase lembra a musicalidade de quadrinhas enigmáticas.

No conto “Rebimba, o bom”, a música é grave, o som é colorido por esse traço mais forte, pelo timbre que é a cor do som, tal qual o peso que ele dava para o bom, para o rebimba. E variados são as cores de *Tutameia*, em que os contos ora são para se perder o fôlego, outras para se ler lentamente

Podemos fazer uma relação dessa descrição com o que percebemos em *Tutameia*, na qual o tom do texto se mistura à própria citação de elementos da música no texto para produzir mais efeitos. Se não ouvimos a música, arte que é presente e se esvai objetivamente nos textos de *Tutameia*, não sentimos sua tonalidade ao ler alto essas palavras e nem percebemos que há uma música oculta pela métrica engendrada na prosa. A “forte grave música se ouvindo” é também *Tutameia*, último livro organizado e publicado em vida por Guimarães Rosa.

4.4 – “Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida”: a música na estrutura das composições

Três contos seguidos guardam importantes significações que pretendemos analisar nesta seção. São eles: “Lá, nas Campinas”, “Mechéu” e “Melim-Meloso”. Escolhemos começar pela ordem inversa, semelhante à estrutura de *Tutameia*, a qual aludimos.

O conto “Melim-Meloso (sua apresentação)” apresenta uma estrutura diferenciada e que parece coadunar com nossa ideia da prosa presente no livro: poesia e música. Mencionamos o componente musical, já que há os trechos dos versos, talvez musicados pelas cantigas de João Barandão, atravessando os parágrafos em prosa. O cerne do conto é a leveza que o personagem evoca, pois o carismático personagem Melim-Meloso, com sua presença, conseguia feitos de maneira natural, como um boêmio artista e a estrutura musical ajuda nisso.

O título deste conto apresenta algo de sonoro, pela estrutura dos dois vocábulos iniciados pelo “Mel” e a tendência desenhada e curvada do “oso” que imprime mais sonoridade ao nome do personagem. O vocábulo “meloso” se assemelha a “melodioso” e isso tem relação com a referência, logo no início do conto, das “Cantiga de Serão João Barandão, personagem que está também na novela rosiana de *Corpo de Baile*, consoante ao que já afirmamos:

Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez:

*Encontrei Melim-Meloso
fazendo ideia dos bois:
o que ele imagina em antes
vira certeza depois.* (ROSA, 2017, p. 121)

O que se percebe no conto Melim-Meloso é que, após os versinhos que permeiam todo o conto, o texto que o complementa, em prosa, mantém o ritmo e as homofonias. O trecho seguinte é o que vem depois da citação acima:

Conto-me muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso, filho das serras, intransitivo, deslizado, evadido do azar.

*Melim-Meloso
amontado no seu baio:
foi comprar um chapéu novo,
só não gosta de trabalho*

Sombra de verdade, apenas. Ele trabalhava, em termos. E, o que sobre isso afirma, tira-se no bíblico e raia no evangélico: - Trabalho não é vergonha, é só

uma maldição...Bismarques, o vendeirão, quis impingir-lhe chapéu antiquíssimo, fora-de-moda, que ninguém comprava (ROSA, 2017, p. 121)

Isso se repete em:

Duvide-se, divirja-se, objete-se. Padre Lausdéo, da Conceição-de-Cima, louvou e premiou Melim-Meloso, naquela domingação. A nôiva de Santa-Rita, Quirulina, era só por uma amizade emprestada. Maria Roméia, a nôiva no Curvelo, a ele ensinava apenas certas formas de ingratidão. E a mulher do Nhô Tampado notava-se como a feia das feias. São estas, aliás, para mais tarde, estórias de encompridar. Melim-Meloso, ipso, de si pouco fornecia:

*Diz assim: Melim-Meloso,
não repete o seu dizer.
Perguntei: - coisa com coisa,
não quis nada responder.* (ROSA, 2017, p. 122- 123)

Em determinado momento, o conto muda a estrutura de versos e parágrafos para “RESUMO”, com episódios também da vida de Melim-Meloso, mas sem a estrutura de versos, embora a musicalidade continue. Isso nos leva a pensar que Rosa estivesse confirmando que embora o formato seja diferente, a condensação típica da poesia e sua musicalidade são parecidas nesse livro. Essa mudança de estrutura de gênero não é novidade no livro, como se percebe pela própria presença dos 4 prefácios e por, em outros contos, aparecer, por exemplo, um glossário com palavras que nem apareceram no livro.

Só há novo versinho no final do conto. Mas, até lá, a narrativa em prosa com ritmo da música em palavras continua: “Serra do Sõe, verde em sua neblina, nesse frio fiel, que inclina os pássaros. Serra do Sõe e Serra da Maria-Pinta, que a redobra; serras e pessoas. (...) Melim-Meloso possuía somente seus sete cavalos, comprados, um a um, com seus economizados” (p. 124). A repetição do /s/ em evidência no trecho acima, e do /f/ pelo valor de sopro e sibilo que lhe dá o enquadramento na sibilante, reforça essa ideia no trecho. As homofonias dos trechos finais do trecho acima, são repetidos em “(...)mal que dele se dizia, tenha-se por exagerada, senão de todo inautêntica, à propala, a parla dessa afamação. O herói nunca foi conquistador, vagabundo, impostor, nem cigano exibidor de animais” (p. 123)

Esse conto melódico é o segundo conto de *Tutameia* que faz referência às “Cantigas de Serão de João Barandão” e isso também se torna significativo. O som é colocado na estrutura como uma forma de musicalizar a vida do personagem. E a finalização do conto ratifica essa ideia, pois a hipógrafe é possivelmente cantada pelo João Barandão, conforme já referenciamos.

Maria Lucia de Guimarães Faria (2007) faz interessante análise de “Melim-Meloso” e “Mécheu”, conto anterior a esses, como se refletissem uma “simetria especular investida” (p. 242). Para ela, esses contos, sequência de “Lá, nas Campinas”, também se constituem núcleo

do livro, pois são “as estórias de nº 20 e 21” ocupadas “pelo par invertido “Mechéu” / “Melim-Meloso” e mostram “a passagem do ser em estágio larvar, “fase de metamorfose”, para o homem em sua plenitude, capaz de integrar, em si mesmo, todos os ideais defendidos pelas Terceiras estórias. (...) Os 4 “M” do par *Mechéu-Melim-Meloso* totalizam o universo de *Tutameia*.” (FARIAS, 2007, p. 243). Tal letra, que concede a musicalidade e ritmo desde o título dos contos, guardaria, segundo Faria, importantes elementos: “M é a 13ª letra do alfabeto, a letra medial, e 13 é o número de vezes que se revezam os símbolos do caranguejo e da coruja, propondo o ritmo de transe do aquém (caranguejo) e do além (coruja) como o princípio articulador do livro.” (FARIAS, 2007, p. 243)

Em “Mechéu”, “os moços de fora” espiam o sujeito “**exótico, exclusivo**”, que tinha “no caso de notar e troçar”, “Mechéu, por nome Hermenegildo”, “semi-imbecil trabalhava, vivia, moscam**urro**, raivanc**udo**, senão de si não gostando de ninguém” (p. 117). Os ecos das palavras e a sonoridade, como nessas, veem-se em muitos trechos, como: “Melhor consigo mesmo se entendia, a meio de rangidos e resmungos (...) xingava por *diabo grande*, gago, descompletado”; “De braços e **peito peludos**, fechada a barba: (...) Só se tardada errada em escopo. Seja que imperfeito alor**pado**” (p. 118); “Ora **fim** que **enfim** se fechou no escuro cômodo, (...) aceitou caneco com chá amargo, restava guedelhudado, rebarbado, os olhos mais cavos, demudado das feições.” (p. 120). Essa musicalidade ainda é ouvida quando viera de fora “a menina, neném, ooó”, “Meninazinha formosa” que “cantou: - *Michéu, bambéu... Michéu... bambéu...*” (p. 118). A rima musical que a menina executa faz ver a musicalidade que o nome do personagem e do título (como o Melim-Meloso) permite. O canto é presente ainda quando Mechéu “vez ou vez, mandasse o Gango **cantarolar**, para as escutar, simplórias parlendas, o canto sendo dele o nome Mechéu mesmo, em falsete, o Gango tal afinado papagaio.” (p. 120). A menção à ação de cantarolar, ao canto, às cantigas do personagem nesse conto que, junto ao seguinte, apresenta outras menções à música (cantigas, cantarolar) reflete-se na musicalidade da linguagem, conforme demonstramos.

Entendemos que o ritmo que vimos em “Melim-Meloso” e “Mechéu” é verificado no conto que se localiza na metade de *Tutameia*: “Lá, nas Campinas”. O uso do espaço de travessia do meio dos livros é recurso conhecido nas obras rosianas, como percebemos em *Primeiras Estórias*, cujo conto da metade do livro é o conto “Espelho” que evoca o reflexo da obra, entre o meio, seu início e final; e em *Grande sertão: veredas*, no qual, para muitos estudiosos, a metade do livro marca a reorganização da narração de Riobolado de maneira cronológica. Curiosamente, no livro *Tutameia*, em que percebemos o ritmo e, em especial, a sonoridade a estratégia do uso da metade do objeto livro aparece com o “Lá”, que pode ser lido também com

nota musical. Nesse conto, a narração começa já mencionando a escuta, que por sua vez, alude a sons, bem como a termos do campo constitutivo da música: “Está-se **ouvindo**. Escura a **voz**, imesclada, amolecida; modula-se, porém, **vibrando** com insólitos **harmônicos**, no ele falar naquilo” (p. 113).

Após o título que apresenta a nota música “Lá”, o narrador apresenta o poder do som ao “vibrar” a “harmonia” de se falar naquilo, pois escuta a história do protagonista Drijimiro: “Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. - “*Lá, nas campinas...*” - cada palavra tatala como uma bandeira branca - comunicado o tom” e o “narrador imaginário” conta o “pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco” (p. 113). Esse é o personagem que quer buscar sua história e parece querer retomá-la pelo ouvido, pois tenta montar fragmentos de sua lembrança a partir da frase rememorada, escutada, “Lá, nas campinas”: “Frase única ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: - ‘*Lá, nas campinas...*’ - desinforada, consoante, adsurda.” (p. 113) Isso impulsiona-o, como o movimento de “ir em direção a” que é constitutivo ritmo, segundo os autores que apontamos anteriormente: “Drijimiro andara - de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro - às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade. E esta **vida**, nunca conseguida”. (p. 114)

A frase que o ajuda a tentar montar os retalhos da sua história, enquanto ela acontece diante dos nossos ouvidos e do Drijimiro crescido, “agora bem de vida”, repete-se no conto. Percebemos a composição de uma música, haja vista a sonoridade tão fortemente marcada, como nos trechos acima, com a repetição do “r”, do /v/ e do homeoteleuto. Outros são os trechos em que percebemos essa candência da música: “Uma campina - plano, nu campo, espaço - podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem **onde** nem **longe**, na infinção, a serra de atrás da serra. Vi as moças enfeitantes.” (p. 114); “**Viu** - pelos olhos perdido por **mil** - Tavica, alva tão diferente, para simplificação do coração” (p. 114); “Já **afadigado** Drijimiro lutava, constando que **velhaco**. **Vendia**, recriava, comprava bezerros. Iô Nhô fizera-o seu sócio. **Vezava-se**, **afortunado** **falsamente**, **incosiderava**, entre a necessidade e a ilusão, inadiavelmente **afetuoso**.” (p. 114); (...) com esse nome de *Campinas*, houvesse, em São Paulo ou Goiás, arraial antigo e célebre **cidade**. Ele não procurava mais; guardava **paz**, **sossego** insano, com caráter de cordial**idade**.” “O Rixió morreu – **ficou fiel**, **frio**, **fácil**” (p. 115). A marcação do som do /f/ e do /v/, consoantes contínua espirante, como já mencionamos, marca o deslizamento, como a travessia do personagem a procura da sua estória.

Essa obsessão em forma do “lá”, também entendida como nota musical, parece ser a procura de uma melodia completa, representando a busca humana pelo que está além do

inefável. Isso poderia ser também entendido como o próprio livro *Tutameia*, pois a busca como significado, sendo assunto da estória, reitera a procura por uma linguagem musical empreendida pelo autor.

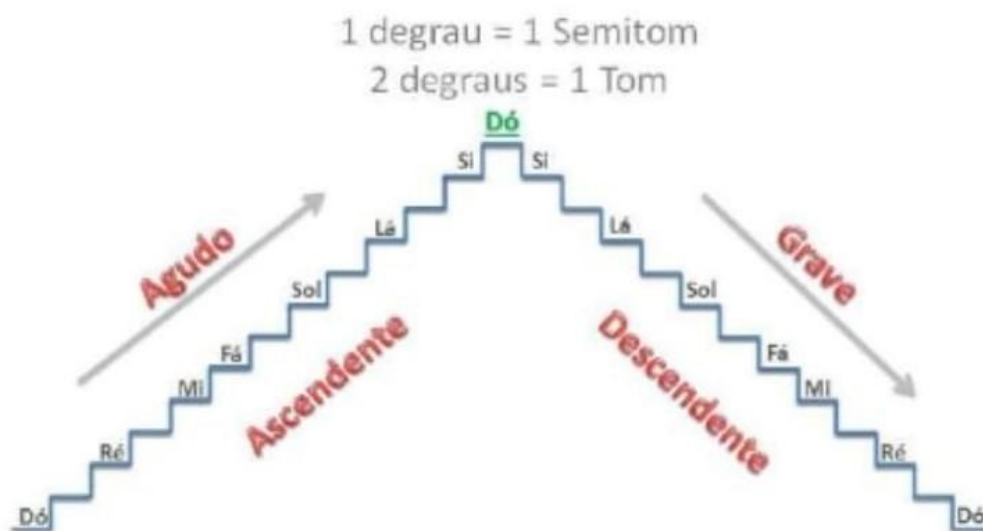
Ao mencionar as notas musicais é preciso explicar que elas se constituem como o som produzido por um instrumento musical ou voz humana com intenção de criar música. Segundo Med,

embora sejam inúmeros os sons empregados na música, para representá-los bastam somente sete notas: dó – ré – mi – fá – sol – lá – si. A estes monossílabos (sistema silábico introduzido por Guido d’Arezzo), usados predominantemente em línguas latinas, correspondem as sete letras (sistema alfabético introduzido pelo Papa Gregório Grande, +/- 540 d.C) usadas em inglês, alemão, grego, etc.:

C – D – E – F – G – A – H
(MED, 1996, p. 13)

A nota LÁ, portanto, corresponde ao “A” na pauta musical. E está entre as notas, em relação à altura, mais alta. Para Med, “a mais importante característica do som é a altura” (MED, 1996, p. 13). Quanto mais alta, ou seja, quanto mais sobe a nota, mais aguda ela é e quanto mais desce, mais grave fica. A figura abaixo ilustra essa ideia.

Fig. 5 – Demonstração das notas musicais



Fonte: REGIANI, 2022

O uso do LÁ, interpretado por nós como nota musical, no conto da metade do livro, é importante menção do campo da música que confirma as análises que vimos fazendo. As notas mais agudas, como é o som do “lá”, nota musical, sugerem um som mais livre, aberto e alegre, enquanto as notas mais graves, por sua vez, aduzem a um som mais dramático, fechado, encorpado. Essa comparação coaduna-se com a estória do menino Drijimiro que, apesar da

melancolia de reconstruir seu passado, é livre, sagaz, próspero, exitoso (“constando que velhaco. Vendia, recriava, comprava bezerros. (...) Vezava-se, afortunado falsamente, inconsiderava, entre a necessidade a ilusão, inadiavelmente afetuoso”), bem como também é aberto o espaço das “campinas”.

Além disso, o “Lá” é nota referência para a afinação geral dos instrumentos. O diapasão, equipamento usado para esse fim, utiliza essa nota, vibrando em uma determinada frequência e isso deixa o Lá, como um parâmetro para organização de instrumentos que entram em uma harmonia. Sem a afinação do mesmo padrão, portanto, as notas não vão estar na mesma vibração. Dessa forma, a presença do “Lá” neste conto, inicia a expressão que se repete, “Lá, nas Campinas”, como uma referência, tal qual a nota para a harmonização das melodias, para o personagem buscar o que tanto procura e compor sua vida “harmônica” e “melodiosa”.

Outro conto que faz perspicaz referência ao universo musical é “Orientação”, conto já mencionado nesta tese. Na estória, o oriente é retratado no léxico, na cultura, nos costumes misturados à vida sertaneja. Da mesma forma que o estrangeiro é adaptado à vida no sertão, o sertanejo é orientalizado, como em uma viagem de volta. Essa ideia da dicção oriental começa na musicalidade da epígrafe: “-U“ - *Uê, ocê é o chim?/- Sou, sim, o chim sou./O CULE CÃO*” (com o “im” repetindo-se no final da palavra chim, que por sua vez está relacionado à China) e continua na apresentação do personagem: “Nome e homem. Nome muito embaraçado: Yao Tsing-Lao: facilitado para Joaquim. Quim, pois. Sábio como sal no saleiro” (p. 139). O nome em chinês (com a repetição do “ao” e a fluidez dada pelo “l”) e em português (Quim repetição com o final “chim” da epígrafe do ambiente chinês) vêm estruturados de forma musical.

Essa característica que se apresenta desde a epígrafe, que passa pelo nome do personagem, continua: “No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé-rapar, fulano-da-china - **v**indo, **v**ivido, **i**do”. A semelhança sonora aqui além das aliterações mostra também o homeoteleuto, como o eco. O eco e a reverberação são dois efeitos sonoros causados pela reflexão do som. Podemos dizer que eco é o som refletido que é percebido com intervalo de tempo suficiente para ser distinguido do som original. Esse artifício usado em vários contos de *Tutameia* mostra o “reflexo” do chinês em terras brasileiras que “transmuz” a palavra em forma de som. É o que percebemos em trechos também como: “**S**em cabaia, **s**em rabicho, **s**edo de corpo, combinava virtudes com **m**ínima **m**ímica (...). Trastejava, de sol-nascente a vice-versa, **s**ério sorrisoteiro, contra rumor ou confusão, por **excelência** de técnica.” (p. 139) Ou ainda em: “E - **v**ai-se não ver, e **vê**-se! Yao o china **surgiu sentimental**. (...) Mas, **h**avido o de haver.”; “fora ele de laia e igualha - pela pingue cordura e façatez, a parecença com ninguém. Quim olhava os pés dela, não humilde mas melódico” (p. 140). A melodia mencionada aqui, já

verificada na linguagem do texto, é como uma característica apaixonante que Quim priorizava. As semelhanças e ecos nas suas trocas sonoras continuam: “Ora, casaram-se. **Com** festa, a **comedida comédia**: nôivo e nôiva e bolo. O par – o **compimpo** – til no i, pingo no a” (p. 140). Os sons nasais “am”, “im” e “om” repetidos nas palavras reforçam a brandura do momento, e as vogais, com sinais trocados (o pingo deveria ser no “i” e o til no “a”) mostram o deslizamento das culturas ou mesmo anunciando as reviravoltas da estória: “(...) **mimo macio** – o de valor lírico e prático. Ensinava-lhe liqueliques, refinices – que piqueniques e jardins são das mais necessárias invenções?”

Na linguagem, a característica chinesa se reflete também no nome da amada sertaneja do Quim: Rita Rola tem seu nome mudado ao longo do conto, principalmente pela troca da letra “L”, característica da adaptação da linguagem chinesa em terras brasileiras: “Lola ou Lita; Lola-a-Lita”. Nessas trocas e deslizamentos que a linguagem anuncia, o fato acontece:

o silêncio pôde mais que eles” ou “as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade” e aí: “Vai e vem que, Quim, mandarim, menos útil pronunciou-se: - “*Sim, sim, sei...*” - um obtempero. Mais o: - “*T’s, t’s, t’s...*” - pataratesco; parecia brincar de piscar, para uma boa compreensão de nada. (...) Sínico, sutilzinho, deixou-lhe a chácara, por polidez, com zumbaia. Desapareceu suficientemente - aonde vão as moscas enxotadas e as **músicas ouvidas**. (ROSA, 2017, p. 141).

A menção às “músicas ouvidas” apresenta uma característica da música: ela passa, deixa seus efeitos e se desvanece. O Quim apresenta esse mesmo destino no conto: deixa sua marca na cultura apreendida pela achinesada Lita (Rita) e também se vai. Sobre essa característica é preciso reforçar: a música é arte que é percebida pelo ouvido, desvanece e age interiormente. Pela audição do som, alcança a alma. A respeito disso, Hegel afirma: “A impressão que produz (a música), interioriza-se imediatamente; os sons só encontram seu eco no fundo mais íntimo da alma emudecida e comovida na sua subjetividade ideal” (HEGEL, 1964, p. 181 *apud* BENTO, 1013). Ela age sobre as outras almas, fugindo da espacialidade, uma vez que se trata de emissões de ondas não visíveis, mas se prendem a subjetividade temporal. E é sobre esse efeito que se pode tratar a menção a “músicas ouvidas” mencionadas no conto.

Em semelhança a esse estado que a música permite, segundo Hegel, está uma das 7 partes do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. A música, nesse caso, é mencionada em um conto em que se fala de uma experiência diferenciada a partir de sonhos. Além disso, o conto aborda o tempo, sua medição (“Os relógios todos, de madrugada são galos mudos. - Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que

teremos de lugar...” p. 183) e sua passagem, apresentados desde a epígrafe dessa parte. O narrador apresenta o “episódio de Lucênio”, que sem querer abrir os olhos: “[e]m fato, nem quis, previa perder estado valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília. Escutava enlucadas as pancadas, de extramurada sineta, sem choque ou **música**.” (p. 183) A escolha do nome do personagem reafirma esse trecho já que um dos seus significados é “luz da manhã”. Depois disso, o narrador, talvez o próprio Rosa, aponta: “Eu morava numa cidade estrangeira, na guerra, atribulando-me o existir, sobressaltado e monótono. Dormia de regra um só estiro, se não **cantassem** as sereias para alarma aéreo e ataque” (p. 183). Essa constatação é confirmada pelo trecho do Diário que Rosa elaborou durante sua permanência na Alemanha nazista.

Esse narrador conta que por três noites acordou e estava nessa letargia entre o sonho e a realidade: “Senti-me diferente imediatamente: em lepidéz de voo e dança, mas também calma capaz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir. Tinham aliviado o mundo” (p. 183). Esse estado é semelhante ao que a música provoca, o estado que Hegel coloca a ela. O narrador apresenta em seguida:

É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos - camada do nosso ser, por ora oculta - fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. (ROSA, 2017, p. 183)

Tal perfeição, portanto, seguindo nosso rastreio, é música, segundo o trecho que mencionamos. O estado da felicidade é aquele em que vige apenas os sons: “Em verdade conta Lucênio que, entre não-dormir e não-acordar, independia feliz, de não se fazer ideia nem plausibilidade de palavras.” (p. 183)

O narrador ainda afirma que “[d]esde o tríduo de noites, no caso meu, e até hoje, nunca mais veio-me a empolgo, fatalmente de fê, a dita experiência.” (p. 184) E, nosso narrador, segundo essa hipótese, talvez o próprio Rosa, finaliza: “Tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrados de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los. O tempo não é um relógio - é uma escolopendra” (p. 184). Esse personagem-narrador, com algumas características do próprio Rosa, quer copiar esse estado de felicidade que poderia se dar com o efeito da música, por entender que ela permite a sensação de poder e felicidade que o inconsciente evoca. Para isso, elabora o texto musical: para reproduzir esse efeito encantatório que a música provoca.

Para Valéry, por exemplo, palavra é som, transmite uma nova atmosfera. Segundo ele, “[a]queles que se entregavam a essas estranhas operações deviam necessariamente acreditar no poder encantatório das palavras e muito mais na eficácia do som dessa palavra do que em seu significado.” (VALERY, 1997, p. 214).

Bosi coaduna com essas ideias, pois para ele “[o] efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível e mais rápido que o das palavras.” E dessa forma, “a música teria como sua força avassaladora, o poder que tem de atingir a zona inconsciente” (BOSI, 1977, p. 92).

Ainda sobre os efeitos do ritmo, Hans Ulrich Gumbrecht (2016) afirma que

A linguagem prosódica e o ritmo diminuem a tensão da consciência (...). O ritmo é responsável também pela ocorrência da presentificação da imaginação (substância de conteúdo) em vez de ocorrer na dimensão do sentido (formas de conteúdo). A diferença entre sentido e imaginação pode ser a origem e a razão para a impressão de que poemas têm um impacto mais intenso e emocional (próximos da nossa percepção e corpo) do que textos escritos e recitados em prosa. Escutar um poema desafia nossa consciência (e atenção como uma de suas funções e dimensões) em um nível elevado de complexidade. (GUMBRECHT, 2016, p. 97)

Acreditamos nessa força encantatória da musicalidade e por isso afirmamos sobre o “en”canto da linguagem poética de *Tutameia*. Uma imagem suscita outra, em movimento ondulatório e periódico que envolve o som, segundo a definição de Wisnik. Após uma progressão de escritura cada vez mais condensada, Rosa reúne, no último livro que organiza, textos que trabalham com os sons de forma a atingir o inconsciente, pois sabe que “o ritmo dá o sentimento dos contrastes de que é feita a vida do cosmos e a vida da alma” (BOSI, 1977, p. 92)

Outro conto com interessante alusão à música é “Tapiiraiaura”. Nele, narrador é obrigado a ir ao campo observar Iô Isnar o qual queria caçar anta que sabia estar com filhote e mais fácil de rastrear. As boas qualidades do animal caçado, para o narrador-personagem, não se sobrepunham à compaixão que estabelecia com o bicho. Durante a narração, quanto mais o Iô Isnar apresenta o entusiasmo com a caça, mais piedade provoca no narrador e mais motivos para ele desprezar o caçador: “Iô Isnar se regozijava, duro e mau como uma quina de mesa. Eu olhava os topos das árvores. Fizera-me vir. Era o velho desgraçado.”; “Matava-a, por distração, suponha-se; para esquecer-se do espírito. Iô Isnar tinha problema” (p. 205)

O animal justifica o título, já que Tapiiraiaura é figura lendária híbrida, mistura de cachorro e anta ou onça, difundida principalmente, segundo Caio Sales (2020), como guardião dos animais, bem como da vida aquática e protege o território em que se encontra contra

qualquer “excesso contra as leis da caça atacando sem piedade os pescadores e caçadores, em especial os covardes que ousam matar as fêmeas prenhas” (SALES, 2020)

Essa característica justifica a grande quantidade de descrição da natureza: “Sobe, para vir arrancar folhas novas de palmeira, catar frutinhas caídas, roer cascas do ipê, angico, peroba...”; “Sobe lá, a mil passos, a boa alimária fuçava araticuns e mangabas do chão, muricis, a vagem da faveira. Ao meio dia buscava outros pântanos, lagoas, donde comia os brotos de taquaril e rilhava o coco do buriti (...)” (p. 203)

A fim de tentar salvar a anta, que, aos olhos do narrador, é uma fêmea que cuida do seu filhote, “tão gentil” (“A anta, e o filhote - zebrado riscado branco como em novos eles são - tão gentil”), ele tenta distrair o personagem:

Havia urgência.

Podia-se uma ideia.

À mão da linguagem. A de maná-lo, agi-lo, nesse propósito, em fardamento, súbito estudo, por equivalência de afetos, no **dói-lhe-dói**, no tintim da moeda. “Iô Isnar, carrasco, jeito abjeto, temente ao diabo. A pinga de palavras, com inculcações, em ordem a atordoá-lo. (ROSA, 2017, p. 206)

Nesse trecho, a divisão dos parágrafos aconteceu no conto lembrando a própria escritura do poema. O narrador-personagem utiliza a linguagem, como mostram as citações para conseguir tal intento. Para tanto, ele apresenta o engodo da participação do Brasil na guerra. Isso para o Iô Isnar era preocupante, já que ele tinha filho no serviço militar. A preocupação é assim descrita: “Acelerava seu sentir; pôs-se cinco rugas na testa, como uma **pauta de música**.” (p. 207).

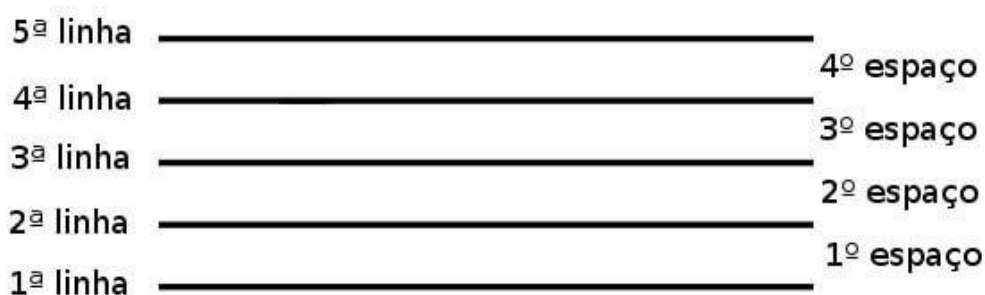
Como mencionado, a pauta de música é instrumento que serve para grafar as notas musicais e auxiliar os músicos. Segundo Med,

a música foi cultivada durante muito tempo por transmissão oral, de geração em geração. As origens da notação musical ocidental encontram-se nos símbolos taquigráficos gregos – **notação fonética**. Do século V ao século VII foi aperfeiçoado um sistema de **neumas**, uma espécie de **mnemônica**, que não definia a altura exata, apenas dava uma ideia aproximada da melodia. (...) Por volta do século IX surge a **pauta**. (...) O **pentagrama**, sistema de cinco linhas paralelas, conhecido desde o século XI, foi adotado apenas no século XVII. (MED, 1996, p. 13)

A imagem abaixo representa esse instrumento citado por Rosa, como comparação, que mostra interesse sobre o universo musical. O pentagrama ou a pauta musical, portanto, “é a disposição de cinco linhas paralelas horizontais e quatro espaços intermediários, onde se

escrevem as notas musicais. Contam-se as linhas e os espaços da pauta de baixo para cima” (MED, 1996, p. 14)

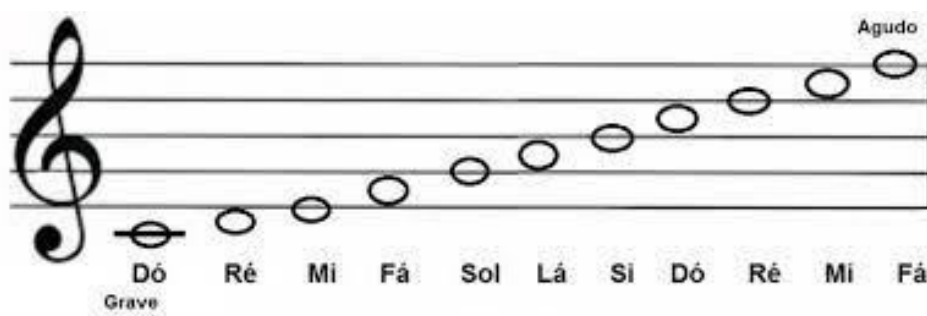
Fig. 6 – Imagem da representação das linhas do pentagrama



Fonte: FERRAZ, 2021

“As notas são representadas graficamente com sinais na forma oval, que, pelas posições tomadas no pentagrama, indicam os sons mais graves ou os mais agudos” (MED, 1996, p. 14), conforme mostramos abaixo:

Fig. 7 – Imagem das notas no pentagrama



Fonte: LUCAS, [s.d.]

Consoante Med, “na pauta podem ser escritas apenas nove notas (...). Para grafar as notas mais agudas ou as mais graves, utilizam-se as linhas suplementares (curtos segmentos de linha horizontal que atuam como uma extensão da pauta (...))” (MED, 1996, p. 14)

A preocupação do personagem mau é comparada ao pentagrama. E já que se mencionou a pauta de música, a sonoridade que ela evoca é percebida em trechos como: “Dava osga, a desalma. Moeu-me. Merecia maldição mansamente lançada. Iô Isnar, apurado, ladino no passatempo.”; “E foi que: mal coube em olhos: vulto, bruno-pardo, patas, pelo estreito passadouro – tapiruçu, grã-besta, tapiira... - o coto de cauda. Com os cães lhe atrás.” (p. 207) O eco, já mencionado que aparece em outros contos, está aqui explicitamente mencionado: “No súbito./ A alarida a pouco e pouco, o re-eco – trupou um galope, em direitura, `a abalada, dava

vento” (p. 207) e se relaciona a própria estratégia usada pelo personagem, como um eco para avisar o bicho.

Em outra característica de montagem do texto que se relaciona a música, Paz (1972) faz uma interessante comparação, que relaciona a imagem do círculo ao ritmo que permeia a poesia e que como explicamos, entendemos que também se aplica à escrita de *Tutameia*. Ele aponta

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recia. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. (PAZ, 1972, p. 12)

Em *Tutameia*, esse ritmo ondeante é marcado com o exemplo do prefácio, carregado de humor, “Nós, os temulentos” no qual, ao narrar as peripécias do bêbado Chico, apresenta-nos todos parágrafos iniciados pela letra “E”, como a reprodução de uma fala cambaleante de alguém ébrio. O “e” indica também acúmulo, adição. Esse recurso cria o efeito de repetição na estrutura do texto que caracteriza e reforça o caráter melódico do livro rosiano:

E conseguiu quadrupedar-se, depois verticou-se, disposto a prosseguir pelo espaço e seu peso corporal. (...) Com susto, recuou, avançou de novo, e idem, ibidem, itidem, chocou-se; e ibibibidem.

E não menos deteve-o um polícia: - Você está bebaço borracho! – Estou não estou... - Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?

E foi de ziguezague, veio de zaguezigue. Viram-no, à entrada de um edifício, todo curvabundo, tentabundo.” (ROSA, 2017, p. 133-134)

O conto “Arroio das antas”, que já analisamos, sob outra perspectiva também menciona o ato de cantar, ou seja, mais uma estória com termos e ações do universo da música. A arte musical aparece neste conto relacionada a ação das velhinhas do lugar que recebem a Drizilda, moça que estava “limbo, no olvido, no não abolido”, depois de lá ser deixada por causa de uma tragédia familiar. As velhinhas “tramavam já com Deus, em bico de silêncio, as quantas criaturas comedidas. De vê-la borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana; nem podendo diverti-la, dentro de si, desse desistir” (p. 39). Sentimos o amor que as senhoras tinham pela menina, comparada com termos da natureza como flor e pássaro, relação que mais uma vez acontece no livro. Gostavam tanto dela que “tomavam, todas juntas, a fé de mortificadas orações, novenas, nômimas, setêmplices. – “*Deus e glória!*” – adivinhavam, sérias

de amor, se entusiasmavam. Elas, para o queimar e ferver de Deus, decerto prestassem – feixe de lenhazinha enxuta. Para o forçoso milagre!” (p. 40).

A religiosidade tão marcada no conto com a menção a Deus e às rezas das senhoras é organizada de forma a simbolizar a oração em conjunto como nas cidades do interior é feita. A expressão “Deus e Glória” em itálico e entre travessões, parece ser o coro que responde as novenas e ladainhas católicas, como o famoso “rogai por nós” dessas orações. Essa ação aparece em outros momentos da estória.

O trecho que tem essa mesma ideia começa com “Sua saudade **cantava**”. Entendemos que a montagem que Rosa articulou pode ser escandida em forma de ladainha cantada. Como se sabe, a ladainha é um recurso usado nos rituais religiosos para invocação, por isso o coro, nas novenas, costuma responder: “Rogai por nós” ou “Intercedei por nós”

Para exemplificar o que afirmamos, escolhemos um exemplo de modelo tradicional de ladainha, para mostrar como a elaboração que Rosa empreende, no conto, permite essa análise. Nesse caso, escolhemos um trecho da “Ladainha de todos os santos”

Tom: D (Ré)

D	A	D
Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós!		
D	A	D
Ó virgem Imaculada, rogai por nós!		
D	A	D
Senhora Aparecida, rogai por nós!		
D	A	D
Das Dores, mãe amada, intercedei por nós!		
D	A	D
Anjos do Senhor, rogai por nós!		
D	A	D
Miguel e Rafael, rogai por nós!		
D	A	D
De Deus os mensageiros, rogai por nós!		
D	A	D
Arcanjo Gabriel, intercedei por nós!		

Tendo em vista esse exemplo, selecionamos um trecho desse conto que entendemos assemelhar-se a uma ladainha, transposto em acorde para musicalização, com o nosso acréscimo do coro dessa reza (“rogai por nós” e “intercedei por nós”)

⁹Tom: D

D A D
 “Sua saudade cantava na gaiolazinha – rogai por nós
 D A D
 Não esperar inclui misteriosas certezas – rogai por nós
 D A D
 Vinham as velhas, circulavam-na – rogai por nós
 D A D
 Alguma proferia: rogai por nós
 D A D
 - “Todo dia é véspera” – rogai por nós
 D A D
 - E muito quando. – rogai por nós
 D A D
 Viam-na em rebroto – rogai por nós
 D A D
 - O ardente da vida - rogai por nós
 D A D
 - que, a tanto, um dia, - rogai por nós
 D A D
 ao fim, da haste se quebra – rogai por nós
 D A D
 Rezavam, jejuavam, exigiam – rogai por nós
 D A D
 Trêmulas, poderosas, conspiravam – rogai por nós”
 (ROSA, 2017, p. 41)

Além disso, é um dos contos que apresenta hipógrafo e nesse caso, apresenta duas, uma sendo a resposta da outra que é denominada “copla”, que remete ao campo musical. A estória, conforme mencionamos, é de um grupo de vaqueiros que campeiam gado e a descrição do contexto, da posição dos vaqueiros e do nosso personagem principal, aparece com sonoridade:

Um reboo, poeira, o surgibufe: de frente, desenvoltada de curva, a boiada, geral, aquele chifralhado no ar. Avante à cavalsa o ponteiro-guieiro soa trombeta de guampo; dos lados os cabeceiras – depois os costaneiras e os esteiras – altos se avistam, sentados quer que deslizados sobre rio cheio; mas, atrás, os culatras, entre esses timbutiando um vaqueiro da cara barbada, Sarafim, em seu cavalo cabeçudo (ROSA, 2017, p. 221/222).

Percebe-se nessa descrição muitas aliteraões e repetiões que formam as homofonias. O sertanejo que quer ser escolhido pelo So Lau, personagem que atravessa várias estórias, como citamos, para ser ponteiro e “tocar o berrante”, “estava sempre meio com fome. Sozinho às vezes se diverte no **cantarolativo**, chão adiante” (p. 222.). Esse personagem, portanto, tem a música e o som como divertimento e observava as coisas da natureza: “Sarafim vira nesse dia dez gaviões. Escasso falava, pela língua começa a confusão; mesmo pensar, só quase repensa o conhecido, resumido por todos ou acontecido.” (p. 222). Como o narrador afirma, usa poucas palavras, mas se aproveita dos sons. A música parece dizer mais de si, porque “desdiz do rumor feroz” de “ter matado outro e ainda com a viúva se ajuntado”. Seo Drães, também personagem de outros contos e referenciado em todos eles como poderoso fazendeiro, livrara-o da prisão. E o Sarafim recorda como se juntou com Inácia, esposa do Roxão, homem que matara por acidente de garrucha solta que caiu: “Curto para não complicar, contratou-se com ela, a tinha em maior valia. (...) Mal por mal, se casou. *Por isso e que...*” (p. 223)

Enquanto lembram e pensam, pela descrição do narrador, vê-se a boiada em meio à poeirada, ouvindo o berrante: “So Lau na sela se soleva, vê o que adiante, se escuta o **too** do ponteiro. Sarafim produz: - *Outro tempo o berrante se tangia mais perfeitamente...* – repetindo coração, culatreiro capaz, sobre seu cavalo-de-campo.” (p. 223) Sarafim parece querer tocar o berrante para assumir, além da mulher, a posição do morto Roxão: “Tirou a lembrar – que o Roxão, também, marcado o marido, navegara com boiadas: no coice, não, mas tocador da buzina, guia-guieiro” (p. 224)

Enquanto sonha com o som do berrante, divaga sobre sua nova vida com a mulher que deixava ser amada e esperançava ser retribuído: “Dia viria. Melhor a tratava, conforme **facho de flores**” (p. 223). E, ela às vezes o recebia bem por pouco tempo. “Mas, no restante, outra vez embezerrava, negada, irosa. E então ele no postiço, em torcido estado, se **chuchava**, só com o **cochilar** bem-merecido. Um **boi boiadeiro** remói andando, aquele se babar que se **mexe** qual

que sem dentes.” (p. 223) Nesse trecho, além do som das chiantes, que podem indicar o ciúme, ouve-se o trote da boiada, com sons das palavras com a mesma acentuação tônica.

Enfim, o personagem consegue o que tanto queria e o som se ouve no final do conto: “So Lalau **d**eterminava - o **d**e quem me **d**era! **D**e repente, só o faz-se-que, vem, um dia, tudo do ar, não seja a **d**úvida, **d**ebaixo do **p**é da palavra, nesse menos, mais, ninguém fazia questão...(…). Traçou a correia do instrumento” (p. 224). A uso intenso de vírgulas mostra um tom de pausa e guarda o prazer do som: “Mas era de tarde, ao pura da aragem, do sol já só o rabo, por essa altura de horas. Inda não ia tocar imponente o berrante, pois que vindo o **gado** vagarado, sem porquanto dar nem percisão nem azo, e impedido ele de bobeação (...)” p. 224

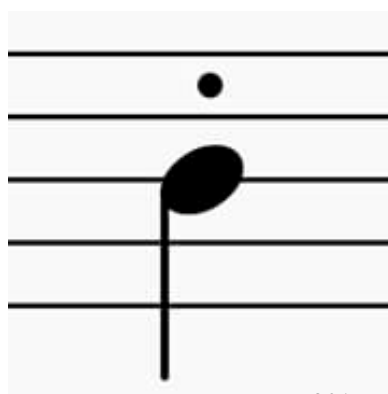
Outro conto que faz alusão ao campo semântico da música é a estória “Hiato”. O conto, como mencionamos, apresenta descrição da natureza e também os vaqueiros Nhácio, “ombroso, roxo, perguntador de rastros, negroide, herói” e o “vaqueirinho” Põe-Põe, “buresco, menino quase, ágil o jeito na sela-de-campo.” (p. 87). No primeiro parágrafo, já sabemos que serão apresentadas questões musicais, pois há presença de aliteração, poesia e canto, quando: “chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, pastos, onde se **vê voam** o saí-xê, o xexê, setembro a maio a maria-branca, melhor de se chamar maria-**poesia**, e **canta** o ano todo a patativa, **feliz fadazinha** de chumbo, amiga das sementes” (p. 87)

A descrição do ambiente prepara os ouvintes para o momento importante: a natureza estava quieta, mas dançante: “**V**inha-se levíssimo, nos animais, subindo ainda às nuvens de onde havia-se de cair. Abeirou-se a mata em clausura. (...)Toda água é antediluviana. O ar estava não estava. Ou nem há-de detalhar-se o imprevisível.” (p. 87). A aliteração do /v/ parece sugerir o som do vento das andanças dos vaqueiros pela mata. É o momento em que aparece um touro e deixa os dois vaqueiros amedrontados: “Foi e - preto como grosso esticado **pano preto**, crepe, que e quê espantoso! - subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres **feito foices**, o bojo, arcabouço, **desmesura** de **esqueleto**, total **desforma**. (...) Olhos - sombrio e brilho - os ocos da máscara.” (p. 86). Os trechos curtos, com várias pausas, por meio dos usos das vírgulas, em um ritmo entrecortado, mostram a respiração curta que percebemos em momentos do extremo medo dos vaqueiros. Além disso, o “r” vibrante, no encontro consonantal, reproduz o obstáculo do momento vivido.

Quando o touro vai embora, sem fazer nada com os vaqueiros, eles proferem: “Mas, é um **marruás manso**, **mole**, de vintém! Vê que viu a gente, **encostados** nele, e **esbarrou**, só **assustado**, **bobo, bobo**?” - falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso.” (p. 89). A menção a “estacatos” mostra mais uma vez o conhecimento de Rosa para nomenclaturas musicais: stacatto (italiano) é traduzido em português como destacado. É também chamado, na teoria

musical, de ponto de diminuição que é “um sinal que, colocado sobre ou sob a nota, divide o valor em som e silêncio” e “indica que os sons são articulados de modo separado e seco” (MED, 1996, p. 44). Esse termo, portanto, indica como uma música, representada na partitura, organiza-se através de som e silêncio e como essa divisão é feita. É como se fosse uma interrupção de um tempo, um encurtamento. Abaixo a imagem do staccato:

Fig. 8 – Imagem de representação de staccato no pentagrama



Fonte: O STACCATO, 2017

E no final, indo para casa, depois de “aí em voo os bandos de marrecas, atrás papagaios” aparece: “Vaqueiro o Nhácio, tossidoço, estacou. - *“Sirvo mais não, para a campeação, ach’-que. Tenho mais nenhuma cadência...”* - fungado, tristeza mão-a-mão com a velhice” (p. 89).

Segundo Med, a cadência é um tipo de ornamento que pode ser do tipo melódico ou grande. Em ambos os tipos servem para permitir mais liberdade ao executante “sem observar os limites regulares do compasso”. Em um concerto, é o momento em que “o solista, geralmente sem acompanhamento, deve mostrar suas qualidades de virtuoso” (MED, 1996, p. 331). Por essa estrutura, servem para dar uma composição menos automática dos compassos e permitir uma interpretação mais dramática e sensível. Por essa explicação musical, entende-se por que as duas vezes que o termo cadência aparece (no conto “Hiato” e em “Se eu seria personagem”) está ligado ao sentimento acentuado de tristeza e melancolia. Em “Hiato”, o Nhácio perde a cadência, perde o compasso, sua organização e tempo para o serviço, e demonstra com isso, um tom de desânimo e tristeza.

Em “Sota e Barla”, por sua vez, a estória é de Dorianos que comandava a passagem de uma boiada para o patrão Seo Siqueira-asssú, da Fazenda Capiabas. Confiava em poucos vaqueiros, como Duque, Seistavado e tinha, em outra boiada, o Drujo, “três vezes rival, desamigo” (p. 201). Enquanto passa pelos lugares movimentando a boiada, aparece a narração de dois amores do Dorianos, a quem deveria escolher: Aquina e Bici. O nome das mulheres

parece se completar (A e B) o que parece dificultar a escolha do personagem que tem essa complicação.

O título deixa-nos curiosos, pois é aparentemente sem sentido. Todavia, pesquisando, entendemos que “sota” pode significar “subordinado” e “barla” é palavra relacionada ao que é náutico, pois tem relação com o vento. “Barlavento” pode aduzir de onde sopra o vento e “sotavento” para onde sopra o vento. E a expressão *barlasota* (título do conto ao contrário) designa um percurso comum nas competições de regata. Dessa forma, o sota e barla poderia ser o percurso também do personagem para chegar a escolha da parceira, vencendo os obstáculos do trabalho. E o vento, por trás do significado do título, também aparece na estória: “Doriano caçasse do fino do ar a resolução; na sela, no calor do dia. Só o vento zazaz e as tripas lhe doendo na barriga. A iazinha Bici, flor de rososo jardim, de brancura, palhacinho de lindeza, água em moringa. A feitiçosa Aquina, no **sombreado**, **relemburada**, **xodó** e **chamego**, **uso** e **vezo**” (p. 203). As homofonias no final das palavras, bem como, mais uma vez, a pontuação em profusão por meio das vírgulas atesta a travessia das decisões e da boiada.

Nesse caminhar de decisões e da boiada, os vaqueiros trotam em seus cavalos e a linguagem também: “O gado **berrava**. Doriano, chefe, **perrengue** **trotava**, a de-cá a de-lá e da guia à culatra, nessa confusão e labirinto, sem certeza do melhor e pior” (p. 202); “Obedecendo a segredas coisas assim o espiritado da boiada – o balanceio.” (p. 202)

Na intenção de fazer o trabalho bem feito, tal qual seu inimigo competente, os vaqueiros muito trabalhavam, mas reclamavam da má sina (“**malsinavam-se**”): “Mas, só até – de estupefa! – já à doida melhoria. As grotas se topavam com água, no Buriti-Formoso, no Buriti-da-Cacimba. Os vaqueiros abriam a natureza, **cantavam letrilhas**. Doriano quis esquecer o Drujo, e se lembrar daquelas, demais, a Bici, a Aquina (...)” (p. 203). Essa música dos vaqueiros é feita em momento de comemoração, em alegria, como um oásis no meio do sertão. Isso mostra como esse momento sonoro tem seu lugar na geografia das estórias de *Tutameia*. E mais uma vez a cantiga está junto a questões da natureza.

No final, o personagem chega com a boiada e se decide, o vento o levou ao caminho certo: “**Desapeava** e **olhando** para trás em frente **olhava**, Doriano e tal, somenos espantado – do **vão** do **sertão** donde viera, a rota nada ou pouco entendia – nem sabendo o que a acontecer. Tendo a perfeita certeza.” (p. 204)

Por fim, no conto “Presepe”, vemos Tio Bola, idoso, sofrido pelas consequências sociais da velhice e no dia de Natal, está sozinho na fazenda como terreireiro Anjão, imbecil, e a cardíaca Nhota”. A família foi para Missa do Galo na vila e o senhor junta-se com o “burro chumbo” e um boi, no cocho para passar a noite de Natal, tal qual Jesus: “Deitava-se no cocho?”

Não como o Menino, na pura nueza... O voo de serafins, a sumidez daquilo. (...) não era indino – até o vir da aurora. Que o achassem sem **tino** perfeito, com algum desarranjo do juízo” (p. 153).

Vemos nesse trecho, o anúncio do “canto” que será mencionado, pela rima interna e pela grande presença do /u/ nas palavras. Essa vogal, exige para sua pronúncia e, segundo Sapir, mencionado por Bosi, uma articulação pequena na cavidade bucal, além de ser entendida, por Grammont, assim como o /i/, como uma vogal aguda que pode designar alegria, mas também desespero, o que se coaduna com o contexto do Tio Bola, sozinho, lembrando nascimento de Jesus.

Ele quer ficar sozinho, mas a Nhota, “em **seus cantos**, rezava para tomar ar, não baixando minuto, e tudo condenava”, nem o Anjão fossem ter com ele. Mas, “**cantando o galo**, em arrebatado”, os três humanos “conchegados, com o boi amarelão e o burro rato, permaneciam; tão tanto **ouvindo-se passarinhos em incerta entonação**” (p. 153). Essa ideia é ratificada pelos trechos musicais: “Caduco de maluco não estava. Não embargando que em espírito da gente ninguém intruge. Apoitou-se no topo do cocho. Bicho não é limpo nem sujo. Ia demorar lá um tanto. Só o viço da noite - **o som confuso?**” (p. 153); “O Anjão no pátio acendera fogo, acocorava-se ante chama e brasa. Esse se ria do sossego. Também botara milho e sal no cocho, mandado. Natal era animação para surpresas, **tintins tilintos, ladas e loas!** O burro e o boi - à manjedoura - como quando os bichos falavam e os homens se calavam.”; Esperando bater a meia noite, afirma: “Dessurdo, escutou, já atilando. Um abecê, o reportório.” (p. 153). Com isso, apesar do silêncio da aurora, e da solidão do Tio Bola, a narrativa compõe um repertório para se escutar.

As referências ao campo das músicas e das sonoridades, portanto, que justificam este capítulo estão intimamente relacionadas a essa realização linguagem, com a análise que vimos fazendo.

4.5 – “As cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor”: a música dos ciganos

Dança, festa, alegria, travessia, preconceito e perseguição. Essas são algumas das características que são conhecidas do mundo cigano e que Guimarães Rosa preserva nos contos deste livro. Em um livro que apresenta tantas menções a ciganos, não podemos deixar de relacionar essa escolha com a ideia que perseguimos nesta pesquisa. Nos três contos, cujos protagonistas são ciganos, aparecem menções a festa, a dança e a instrumentos sonoros. Isso

ratifica a mensagem da linguagem musical que estudamos. Esses contos foram analisados no capítulo anterior, sendo intuito nesta seção apenas apontar como nessas três histórias a música e o que a envolve estão listados pelo autor mineiro, na cultura romani.

A origem dos ciganos é misteriosa e dispersa, característica também do próprio povo. Mas como Rosa mesmo expõe: “Graças a Deus, tudo é mistério” (ROSA, 2009a, p. 9). Em uma das muitas explicações da raiz dos romanis, aponta-se um poema épico persa “Shahnameh” que em uma de suas passagens narra como o rei da Pérsia teria reportado uma série de músicos da Índia, tocadores de flauta muito talentosos, para enriquecer o país de entretenimento. O imperador acreditava que o seu povo precisava de música e por isso os trazem da Índia para Pérsia. No entanto, segundo a história do poema, o grupo desperdiça o que o rei havia dado para se alimentarem e, por isso, os expulsa para que vaguem pelo mundo, sem território. Registrado em poema, essa ideia pode ter sua raiz de verdade, já que explica a migração de grupos de ciganos da Índia, um berço de sua origem, para o mundo ocidental, e ratifica, por sua vez, sua característica “vagante” e sem uma raiz exata. Essa particularidade é ainda mais acentuada, na época da segunda guerra, em que também foram perseguidos por sua cultura e os fizeram dissipar-se mais ainda pelo mundo, chegando a Portugal, à França, à Espanha, por exemplo.

Dessa forma, a música faz parte da constituição do povo cigano. Como aponta os contos de *Tutameia*, sempre algum membro do grupo da história está relacionado com algum instrumento musical. Esse fato parece importante na cultura cigana, porque, como vimos, a oralidade é uma das formas de transmissão da cultura, tendo em vista a língua ágrafa, com a qual se comunicam.

Segundo Raphael Pelissari (2022),

o ‘dom’ nato dos ciganos para a música instrumental, sobretudo no violino e no violão é reconhecido mundialmente. Existe um estilo típico de execução, o molto rubato, bem como escalas que remetem aos povos do oriente médio e da Índia – essa característica de música cigana influenciou grandes nomes da música erudita como Liszt, Brahms, Beethoven e vários outros. (PELISSARI, 2022)

É fácil perceber essas características nas histórias de *Tutameia*. O primeiro conto em que aparecem é o “Faraó e a água do rio”. O primeiro fato que chama atenção é o título: a menção a “faraó” parece estar na origem da história cigana, que segundo sua controversa história, podem descender de egípcios da época dos faraós. O conto é muito ritmado, conforme explicitamos no capítulo anterior.

Os hábitos de vida e costumes musicais são apresentados no conto: “À noite, em círculo de foguinho, perto do chiqueiro, um deles tocava violão”; “Sinhiza porém e Sinhalice ouviram que aqueles enfiavam em cada dedo anéis, e não criavam apelo aos lugares (...); as cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor”; “O moço recitava, o mais velho cabeceando qual a completar os dizeres, em romeia, algaravia de engano senão de se sentir primeiro que entender” (p. 83). Nesse trecho, Rosa enfatiza a língua dos gitanos, indo-ariana, que foi se especializando e variando, conforme a migração e que o autor faz referência na segunda estória da trilogia cigana.

A música é referenciada: “Os ciganos eram um colorido. Louvavam-no, tão, à rapa de guais, xingos, cantos, incutiram festa da alegre tristeza”. Esse canto é visto no adeus da montagem das palavras: “Saíam **embora agora**, adeus, adeus, à farrapompa, se estugando, aquela consequência, por toda a estrada.” (p. 86). Esse colorido da vida e dos costumes ciganos é visto novamente na presença do instrumento musical: “Sinhiza sozinha podia descer, aonde em fogo de sociedade à noite antes tangiam violão, ao olor odor de laranjeiras e pocilgas”. O que se retrata, no conto, portanto, é a ideia que temos dos ciganos, enfatizado pela cultura musical que os rodeia. Essa característica, na linguagem sonora de *Tutameia*, encontra destaque e explicação.

O segundo conto de cigano é “O outro ou o outro”. Nessa estória, o narrador é em primeira pessoa, sobrinho do delegado, que também é conquistado pelo carisma dos ciganos. Em todo conto observa-se também algumas das características dos zíngaros do outro conto, como se fossem o mesmo bando, conforme também já apresentamos. A primeira referência à música, de forma indireta é o nome do cigano Prebixim.

Interessante perceber que o nome do cigano, amigo do tio do narrador, o tio Dô, Diógenes, refere-se a pássaro cantador, o Prebixim. Ao longo do conto, ainda, surgem outras aves, como o papagaio, falador, imitador de sons. Essa referência vem também em outro momento: “*Lilalilá!*” – um chamado alto de mulher, com três sílabas de oboé e uma de rouxinol” (p. 136). O rouxinol aqui é outro pássaro cantador junto ao instrumento oboé, que é instrumento de sopro, tal qual os ciganos tocadores de flautas da origem de sua história. O oboé pode transitar entre sons melancólicos para vivos, alegres, brilhantes, que é o que parece ser o caso.

É preciso apontar que o oboé lembra-nos a flauta acima mencionada que constitui uma das histórias origem do povo ciganos. A sonoridade do oboé, segundo o maestro Sergio Magnani (1989), “não é muito rica de inflexões e intensidade, mas tem uma personalidade inconfundível, penetrante e nostálgica, pateticamente anasalada, que domina toda a paleta orquestral”. (MAGNANI, 1989, p. 223). O “chamado alto” da expressão musical “Lilalilá” pronunciado

pela cigana nas “três sílabas do oboé” marcam a “personalidade inconfundível e penetrante” do timbre desse instrumento. Ainda conforme o maestro, esse instrumento que foi “marginalizado pelo jazz” “é rico de contida emoção, apto para comunicar a beleza de melodias intimamente sofridas” e seus registros graves “têm uma rude energia, que pode atingir o áspero ou o grotesco”, “com aptidões para a cantilena expressiva e para as ideias musicais de penetrante relevo” (MAGNANI, 1989, p. 223). A “melodia intimamente sofrida” evocada pelo oboé pode se relacionar à profundidade que o som do “ão” repetido no trecho provoca, ao mesmo tempo em que a marcação do “l”, do “lilalilá” gera o sentido de “fluidez” (CANDIDO, 2006, p. 56). Ao lado disso, as vogais das interjeições “oh” e “ah”, no mesmo trecho, são carregadas da “rude energia” da situação descrita no trecho e que o instrumento oboé reforça.

Enquanto percebemos as características da vida cigana e dos novos personagens, como o Lhafôfo, que executava troca de animais, o cigano Busquê, que parece tratar dos cavalos, o cigano Roupalimpa, “Beijú, capitão, o cigano Chalaque, de bigodes à turca ou búlgara” (p. 137), a estória do roubo se desenvolve e termina, como no conto anterior, de maneira a não prejudicar os gitanos: “Prebixim, bizarro, cavalheiro, entregava a Tio Dô o relógio de prata, como se fosse um presente (...) Outros objetos ainda restituía; oferecia-os, novo e honesto feito alface fresca. Entressorriram-se ele e Tio Dô, um a par do outro, ou o que um sábio entendedor do outro” (p. 137)

O conto todo é percorrido por muitos itálicos, como em um grande diálogo, ou melhor, em grande algaravia em que se misturam vozes do narrador e de vários ciganos. Dessa forma, a música referida aparece aqui de diversas formas: aos instrumentos musicais e sons relacionados aos ciganos, ao barulho da sua língua “os calins que cozinhavam ou ralhavam na gíria gritada (...) Loucos, a ponto de quererem juntas a liberdade e a felicidade” (p. 136); “Mas simples sem cessar, na calma e paz, que irradiava, felicidade na voz” (p. 136); “Debatiam, em romenho, dando-se que ásperos, de se ter um destranque. Calavam ora em acordo, entravam a uma das barracas. Tio Dô olhara aquilo e contemplara: - “*Podia ser tocador de sanfona...*” (p. 137). Mas também em muitos vocativos, interjeições, repetições de vogais, rimas como em um grande coro: “- ‘*Eta! eta! Eta!*’ – coro: as mulheres aplaudiam a desfatura, com mais frases em patoá” (p. 137); “E já lá: - ‘*Ú, ú, ú!*’ – convocava os outros, cataduras” (p. 137) que marca a musicalidade do conto. Mesmo já tendo mencionado alguns desses trechos, achamos necessário ratificá-los para seguir a linha argumentativa que vimos montando, a fim de exhibir que a referência aos instrumentos musicais são para, segundo nossa ideia, refletir essa musicalidade na escrita e adensar os sentidos.

No penúltimo conto do livro, vemos apenas a menção dos ciganos, como a anunciar a continuidade no conto seguinte: “Zingaresca” (“Ali lá chegavam – davam com cavalos e barracas, de uns ciganos – de encontro”- p. 225), mas sem deixar a menção a música, através da “copla”.

O título desse conto já apresenta o povo, uma vez que “Zingaresca” remete a “zíngaros”, outra designação para o grupo: “Antes, porém, os ciganos de roupagem e de linguagem, tribo de gente e a tropa cavalar.” (p. 227) O conto não é só dos ciganos, posto que “no sítio do dono novo Zepaz”, encontravam-se “semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte” (p. 225), mas menciona novamente a linguagem e atitudes do povo nômade como peculiares: “Antes, porém, os ciganos de roupagem e de linguagem, tribo de gente e a tropa cavalar.” (p. 227). Eles “já armavam barracas, em beira da lagoa, por três dias com suas noites”; “A ciganada se inçando, os vaqueiros repeliam esses malandantes, sofreavam as bridas, sem vez de negócio nem conversação.” (p. 227); “O Padre não desdisse: tinha cedido de vir – pela espórtula dos ciganos, os que com fortes quantias, decerto salteado por aí algum fazendeiro.” (p. 228)

A tanta gente que se reúne neste último conto para pernoitar, o canto, a festa e a alegria dos ciganos encantam essas pessoas: “O preto Mozart se praz do variar de tanta gente ajuntada. De dentro, a mulher de Zepaz canta que o amor é estrelas” (p. 228). Aparecem também instrumentos, gritos, barulhos, danças, alegria:

A lua subida sobresselente. Vozeiam os ciganos, os sapos, percebe para si a noite toda. Dão festa. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho - de trastalastrás! Fazem isto sem horas, doma de cavalo e burros, entanto dançam, furupa, toca instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às máscaras pacíficas, caminhando muito sutilmente, um solta grito de gralha; senão o rãzoar, socó, coruja, entes do brejo, de ocos, o ror do orvalho da aurora. - Sei lá de ontem? - a parlapa, cigano Manjerição, cigano Gustuxo. Andante a lua. - O amanhã não é meu... - o cigano Florflor. (ROSA, 2017, p. 228/229)

Até o cego e seu guia, Dininhão, mencionados em outro capítulo, que estão aqui, apresentam seu lado musical: “Dinhinhão toca o flautim, regira, xis, recruza tortas pernas” (p. 228). Esse “instrumento agudíssimo, soa uma oitava acima da flauta. Pobre de capacidade expressiva, áspero e agressivo no registro agudo, o flautim é precioso na orquestra pra sublinhar atmosferas de festa popular (...), ou de violência (...), assim como climas de gélida distância” (MAGNANI, 1989, p. 222). Essas características são percebidas também pelo contexto da

situação, como a construção do ambiente festivo popular, que o instrumento evoca, o que justifica a sua escolha neste conto.

No outro dia, todos vão embora, os ciganos sedutores, ladinos, vão embora sem pagar a estadia: “É já que: nem um cigano! / Idos, a toque, para o norte, sem a barulhada que sempre fazem, antes de descamparem.” (p. 228). E o final do conto, reinício do livro, último conto da trilogia das estórias ciganas, com sua festa, alegria, dança e sons, termina também em vibração: “Inda se ouvindo um galo que cantava sem onde. (...) Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Novo. Serafim sopra no chifre – os **sons berrantes** encheram o adiante” (p. 230). A estória termina com berrantes, com sons para o adiante - finaliza para começar de novo, ou seja, o conto apresenta som no final e talvez no início, como o círculo.

Dessa forma, para terminar este capítulo, em que se rastreou a presença das músicas, mostramos como que o aparecimento tão peculiar desse grupo étnico mais musical não poderia faltar nesse livro tão sonoro. Em todos os contos há menção a instrumentos cuja musicalidade ressoam na linguagem.

Este capítulo, portanto, pretendeu-se evidenciar como a música e o ritmo aparecem de maneira clara nos contos, em formas de menções ao que a constituem, a realização de festas, aos instrumentos musicais, às danças que se realizam por meio dos sons, a estrutura melódica de algumas narrações. Essas referências desembocam na montagem da linguagem dessas estórias, com os recursos possíveis para atingir o mesmo fim que as músicas atingem. Com isso, em um estudo ainda não realizado, localizamos a formação do ritmo e da musicalidade como parte integrante das estórias, de maneira que a composição de *Tutameia* não se possa apenas ser lida, mas ouvida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se a enormidade da crítica que se dedicou a explorar os mais diversos aspectos de *Grande sertão: veredas*, *Tutameia*: Terceiras Estórias, o mais enigmático dos livros rosianos, mereceu pouca atenção dos estudiosos de Guimarães Rosa, como dissemos no início desta tese. Isso nos motivou a dedicar a ele a nossa pesquisa e foram os aspectos musicais de sua constituição, já indicados por outros críticos em outras obras rosianas, que se destacaram aos nossos olhos. Sabendo desse vazio, a partir de aulas assistidas com pesquisadores rosianos e de muitas leituras, escolheu-se uma perspectiva sobre as “Terceiras estórias” ainda não explicitadas neste âmbito: os recursos poéticos engendrados no livro, principalmente os que se referem o ritmo e a música e seus efeitos na linguagem de *Tutameia*.

Tendo em vista as proposições concebidas ao analisar os contos dessa obra e endossadas pelo arcabouço teórico e crítico, apresentamos as considerações finais, diante do objetivo desta tese: esquadriñar a elaboração apurada que Rosa impõe ao seu texto e investigar a utilização de recursos tradicionalmente atribuídos à poesia e sua função na prosa de *Tutameia*. Para isso, o intento foi rastrear dentre esses elementos o que identificamos como os mais recorrentes e de maior impacto que permitem musicalidade à obra, como o ritmo e os recursos sonoros.

As “Terceiras estórias”, que vieram sem as “Segundas”, é constituída de uma arquitetura muito complexa, composta de 40 contos e mais 4 prefácios estruturados a longo do livro, dois índices com epígrafes que se complementam e sugerem mais de uma leitura, hipógrafes e epígrafes. Além disso, os contos do livro são muito concisos, tidos como herméticos, e para estruturar as narrativas com poucas palavras, a linguagem se apresenta densa, organizada como um tecido muito elaborado, como uma renda, que mais que sua função utilitária, apresenta função de ornar e provocar outros efeitos e significados - o (en)canto, que dá título a esta tese.

Por meio da intensa pesquisa, entendemos que embora escrito em prosa, *Tutameia* é um livro tão condensado que nos faz aproximá-lo de versos e, portanto, o autor utiliza de todos esses recursos para escrever as suas “Terceiras estórias”. Embora estejamos falando de ficção, de prosa narrativa, podemos dizer que, em Guimarães Rosa, os elementos sonoros são tão relevantes que também desempenham funções na construção do sentido. Este é um dos recursos que provoca a musicalidade que é uma das características que a poesia preservou da música, com a qual nasceu. Concluimos que os recursos da poesia que Rosa utiliza em *Tutameia* são utilizados para mostrar o que não é desgastado da língua, chocando o leitor e, com sua linguagem, dando a sensação a ele de estar vendo os objetos pela primeira vez, permitindo o que os estudos chamaram de “reavivação” da linguagem comum, não utilizando o que antes

seria “dessorado”, para dar ao texto, como o próprio Rosa afirmou, “sabor próprio” como a “boa poesia”

A escrita da tese proporcionou a percepção de que Rosa, nas “Terceiras Estórias” utiliza os sons para ir além do que as palavras que usamos no dia a dia vão. Elas (as palavras) são insuficientes para expressar o que propõe e o autor utiliza as sonoridades para atingir esse lugar. Sendo *Tutameia* obra que apresenta tantas estratégias de montagem, a música da palavra aparece como forma de ir além, de “abrir a cabeça para o total” que Riobaldo mencionou. Essa característica, confirmada ao longo da pesquisa, comprovou a nossa ideia de que a arte musical, em suas múltiplas construções, neste livro, é uma das formas em que o autor utiliza para elaborar sua linguagem diferenciada e criar sentidos múltiplos, que “transmuz(em) a pedra da palavra”.

Para estudar esses elementos, a pesquisa se organizou em quatro capítulos. No primeiro deles, perscrutamos os estudos feitos sobre a linguagem rosiana no que se refere aos recursos poéticos e principalmente os sonoros. Também perquirimos as pesquisas sobre *Tutameia* apresentando as que mais se aproximaram do tema da tese. Além de servir de balizas para as análises que elaboramos neste trabalho, mostramos que nenhum outro estudo empreendeu a investigação sobre o livro dessa forma que alvitramos.

No segundo capítulo, propusemo-nos a apresentar as relações do ritmo com a construção de *Tutameia* enquanto objeto físico, na sua materialidade. Entendemos que ele (o ritmo) encontra-se no livro através da montagem dos paratextos, como os índices, cuja ordem alfabética tem sua estrutura mudada para inserir as iniciais do autor, e que se repetem ao final do texto, da alternância do aparecimento das epígrafes e hipógrafes entre outros. No livro, a “travessia” da escrita, que fazemos por meio da interpretação desses paratextos impulsiona os leitores: o sumário apresenta uma epígrafe que remete ao sumário final, que por sua vez, refere-se a uma releitura, a presença dos prefácios ao longo do livro nos faz retornar a leitura, os glossários com palavras estranha à obra também não nos deixam sair da leitura. Além disso, a alternância de personagens entre as narrativas do livro, bem como das figuras da coruja e do caranguejo que aparecem ao final das estórias, nas primeiras edições de *Tutameia*, marcam uma regularidade que relacionamos com recursos que estão na constituição das músicas. Para tanto, utilizamos referências do campo musical que atestaram os valores dos ritmos, da cadência, da harmonia e dos acordes. Verificamos que o aparecimento dos paratextos nem sempre empreenderam uma regularidade periódica como atesta as definições de ritmo que elencamos, mas apresentam uma organização que se identifica com as nomenclaturas e características da arte musical.

No terceiro capítulo, cerne do trabalho, fizemos a leitura de vários contos, divididos por regularidades que percebemos, esquadrinhando as sonoridades e ritmos, buscando compreendê-los de forma funcional, ou seja, analisando os sentidos que eles (sonoridade e ritmo) possam imprimir. Para isso, agrupamos os contos dos ciganos; as histórias com personagens femininas que apresentam uma dicção musical própria; as narrações em que, a partir de elementos da natureza, exibem uma linguagem carregada de som e, por fim, os contos em que o silêncio estrutura uma organização sonora que mistura pausa e som, próprio da estrutura musical. Com o fito de atingir nosso objetivo, utilizamos algumas considerações de estudos feitos por teóricos da literatura como Antonio Candido, José Miguel Wisnik e Alfredo Bosi. Na análise filigranática dessa linguagem, confirmamos que os usos de aliterações, assonâncias, rimas e outras homofonias sonoras intensificam e imitam os sentidos pretendidos pelo autor nas narrativas. Além desses recursos, perquerimos como o uso ou falta de pontuação alcança esse mesmo fim, bem como investigamos a maneira que a organização sintática das frases e suas repetições, lembrando refrões musicais, elaboram uma escrita que relaciona música e literatura, fazendo com que os leitores consigam mais que ver, ouvir outros sentidos.

No quarto capítulo, verificamos e apontamos como o livro é repleto de referências a músicas e ao que ela se refere, com a presença explícita da palavra, com a constância de instrumentos musicais, com a menção a canções e atos de cantarolar, com a imagem de festas, com suas danças e sons do sertão e como isso se reflete também na linguagem desses contos. Chegamos à percepção, dessa forma, nesse capítulo, que a presença de termos musicais é mais um artifício que Rosa aponta para rendilhar as significações na linguagem das histórias do livro, ou seja, para apresentar acepções aparentemente ocultas em um texto através da elevação do som. Dessa forma, rastreamos a música nas histórias e na vida dos personagens e principalmente na linguagem da escrita rosiana, que no livro de 1967 adquire experiência máxima.

Na travessia das leituras, das pesquisas e das análises, compreendemos que, com um texto tão denso e, aparentemente hermético, tal qual a poesia, este livro, através da música, convida os leitores (e ouvintes) a observar o mundo por ângulos não convencionais, a ver (e ouvir) o mundo de outra maneira. Quando as palavras não são mais suficientes, o efeito que o autor quer atingir, como a visão e o sentido inéditos, só é alcançado com recursos da música.

Por fim, entendemos, através deste trabalho, que Rosa leva-nos, mais uma vez, a refletir, que “um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cavia de ir descascando o feio mundo morrinhento” (p. 197). E para essa finalidade, “Todo fim é impossível?” (p. 64) Acreditamos que sim, pois, assim como *Tutameia*, que, ao final do livro remete-nos a uma nova

leitura, os textos de Rosa e especificamente este livro guardam muitos outros segredos que exigem mais variadas e intensas pesquisas.

REFERÊNCIAS

1 – Textos do autor

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães, *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a, p 9-12.

ROSA, João Guimarães, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 3ª edição, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2003.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Gênova, jan. 1965. [Entrevista concedida a] Günter Lorenz. In: _____. *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. XXXII-LXV.

ROSA, João Guimarães Rosa. Diários de Guerra, 19 jun. 1940 *apud*: PEIXOTO, Mariana. Leia trechos dos 'Diários de guerra', manuscrito de Guimarães Rosa. Estado de Minas, 24 de fevereiro de 2019, [Caderno] Cultura. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,45/2019/02/24/noticias-artes-e-livros,242079/leia-trechos-dos-diarios-de-guerra-manuscrito-de-guimaraes-rosa.shtml>. Acesso em: 12 out. 23.

ROSA, João Guimarães. Entrevista com João Guimarães Rosa. [Entrevista concedida a] Fernando Camacho. **Revista Humboldt**, vol.18 - nº 37, p. 42-53. Munique|Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 20. out. 2023

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009b

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa – entrevistado por Arnaldo Saraiva. [Entrevista concedida a] Arnaldo Saraiva. **Diário de Notícias**, Portugal, 24 nov. 1966. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-guimaraes-rosa.html>. Acesso em: 4 nov. 2023.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Singular Editora e Gráfica, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 20. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras Estórias*. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

2- Textos sobre o autor

ALMEIDA, Guilherme de. Concursos Literários de 1936: I - Poesia Parecer da Comissão Julgadora. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Magma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Singular Editora e Gráfica, 2012, p. 9-11.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: Filosofia e Sofística em *Tutameia* de João Guimarães Rosa. **Humanitas**, n. 63, 2011, p. 605-636.

CONDE, José. Pulso deu Tutameia. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, Escritores e livros, 2º caderno, 9 ago. 1967.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. A euritmia dos contrários em *Tutameia*. In: SECCHIN, Antonio Carlos [et. al] *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2007

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: LISBOA, Henriqueta et al. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 31-49.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEÃO, Ângela Vaz Leão. O ritmo em “O Burrinho Pedrês” In: ROSA, João Guimarães, *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a, p. CXIV-

MARÇOLLA, Bernardo A. *Porosidade: ritmo, transcendência e experiência estética*. 329 f. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MARQUES, Oswaldino. Canto e Plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo*. Análise estrutural de textos e crítica literária. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 9-129

MARTINS, Gisele Pimentel. *Os provérbios na construção do poético em Tutameia – Terceiras Estórias*. 91 f. Dissertação (Metáfora), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MELLO, Antônio da Silva. Discurso na Sessão Saudade. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, Editora, 1968, p. 141-142

MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma. Cartas inéditas de João Guimarães Rosa para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. In: SEMINÁRIO GUIMARÃES ROSA, 2006, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: [s.n], 2006, p. 32- 40

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

OUTRO Sertão. Direção de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. Vitória: Galpão Produções/ Instituto Marlin Azul, 2013. 73 min.

PARO, Sandra. *Crítica textual em Tutameia- terceiras estórias no prosseguir*, a travessia rítmica. Curitiba: Appris, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

PESSÔA, André Vinícius. *Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*. 2006. 163f. Dissertação (Mestrado em Poética). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: ____ *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

RAMOS, Jaqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009

REINALDO, Gabriela. “Uma cantiga de se fechar os olhos” ...: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RIEDEL, Dirce. *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*. 78 f. Tese para Concurso à Cátedra de Português e Literatura do Curso Normal, do Instituto de Educação do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, 1962.

RÓNAI, Paulo. *Tutameia*. In: ROSA, Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a, p. CCXXX-CCXXXVII.

RÓNAI, Paulo. As estórias de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras Estórias*. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

SIMÕES, Irene Gilberto. *As paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, Ministério de Ciência e Tecnologia, CNPq.

SOARES, Claudia Campos. Grande sertão: veredas e a impossibilidade de fixação de sentidos **O Eixo e a Rosa**. v. 23, n. 1, 2014, p. 165-187. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5911 Acesso em 31 dez. 23 -

SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *As ousadias verbais em Tutameia*. São Paulo: Editora Arte & Cultura – UNIP, 1995.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutameia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís: Parte I. 1993, 362f. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

XISTO, Pedro. À procura da poesia. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 113-141 [Coleção Fortuna Crítica 6]

ZILLY, Berthold. Outros Sertões: Berlim. Mediação Georg Otte. In: EXPOSIÇÃO SERTÃO MUNDO, 2021, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais e Instituto Unimed. Entrevista concedida à organização das Instalações | Eixo Sertão Mundo. 29 min. Disponível em: <http://exposicaosertaomundo.com.br.s159832.gridserver.com/#0>. Acesso em: 10 fev. 2022

3 – Textos teóricos e críticos

ACAUÃ. In: Wikiaves, 2022. Disponível em <https://www.wikiaves.com.br/wiki/acaui>. Acesso em 25 dez. 23

BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras*: áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005

BENTO, João Henrique de Oliveira. A música em Hegel. Webartigos, 2013. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-musica-em-hegel/105974> Acesso em jul.23

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. Editora Cultrix, 1977.

BRIK, Ossip. “Ritmo e sintaxe”. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*: Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, 131-139

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al] 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHLOVSKI, Viktor. A Arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura*: Formalistas Russos. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COPLA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/copla>. Acesso em 6 jan. 24

FELIPE SCAGLIUSI. O que é um compasso musical?: 4 respostas sobre a função do compasso. Youtube, 2 de março de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5Hd9rCpSmc&t=60s>. Acesso em 20 jul. 2023

FERRAZ, R. Como ler partitura. **A música transforma**, 2021. Disponível em: <https://amt.art.br/como-ler-partitura-artigo-completo/>. Acesso em: 11 set. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GRAMMONT, Maurice. Le vers français. Ses moyens d’expression, son harmonie. *apud* CANDIDO, Antonio. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção”. In: *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016. p. 81-107
- JAKOBSON, Roman. *O que fazem os poetas com as palavras*. Conferência em Lisboa, 1977.
- LEAL, Bertrand. Compassos Compostos – O que são e como usá-los. **Escola de Música On**, 2021. Disponível em: <https://escolademusicaon.com.br/compassos-compostos-o-que-sao-e-como-usa-los-com-exemplos/>. Acesso em: 10 set. 2023.
- LUCAS, Professor. Vídeo aulas – Professor Lucas. **Espaço Ormeño de Música e Arte**, [s.d]. Disponível em: <https://eoma-musica.webnode.page/video-aulas/>. Acesso em 11 set. 2023.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MASSI, Augusto. Chico Buarque canta os sem-terra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 06 abr. 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/06/caderno_especial/2.html. Acesso em: 23 mai. 22.
- MED, Bohumil. Teoria da música. 4. ed. Brasília: MUSIMED, 1996.
- MESHONIC, Henri. Linguagem - ritmo e vida. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006
- O STACCATO musical. Cidade do pentagrama, 2017. Disponível em: <https://www.ciadadpentagrama.com/2017/10/staccato-musical.html>. Acesso em: 11 set. 2023
- PAZ, Octávio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELISSARI, Raphael. A arte musical cigana. **The Bard**, 2022. Disponível em: <https://revistathebard.com/musica-a-arte-musical-cigana/> Acesso em 10 nov. 2023
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PONTES, Márcio Miranda. Afinal, o que é arranjo musical? Sabra – Sociedade Artística brasileira. YouTube, 15 de março de 2022. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/arranjo-musical/>. Acesso em 11 set. 2023
- RAMOS, Graciliano. [Um livro inédito]. Teresa, São Paulo, n. 2, p. 82-85, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2001.116579>.
- RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: _____. *Linhas Tortas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986a. p. 246-249.
- RAMOS, Graciliano. Um livro inédito. In: _____. *Linhas Tortas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986b. p. 152-153.
- REGIANI, Henrique. Intervalo Tom e semitom. **Henrique Regiani**, 2022. Disponível em: <https://www.henriqueregiani.com.br/post/intervalo-tom-e-semitom/79/>. Acesso em 11 set. 2023.

ROMANÊS: Dicionário de Palavras do Povo Cigano. **Povo cigano**, s/d. Disponível em: <https://povocigano.com/romanes-dicionario-de-palavras-do-povo-cigano/> Acesso em 19 dez. 23

SALES, Caio. Tapiraiauara – Folclore brasileiro. **Gazeta Bragantina** 12 set 2020. Disponível em: <http://gazetabragantina.com.br/2020/09/12/tapiraiauara-folclore-brasileiro/> Acesso em: 13 mar 23.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Cajuína Transcendental. In BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de Poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

4 – Textos literários e artísticos de outros autores

BUARQUE, Chico. **Assentamento**. Nova York: RCA Records, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jDLjFJh1zPM>. Acesso em: 5 mai. 2022.

DANTAS, Zé. **Acauã**. GONZAGA, Luiz. [Intérprete]. Nova York: RCA VICTOR 80-0961, 1952. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77407/acaaua>. Acesso em 19 nov. 2023.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãzito: a infância de João Guimarães Rosa*. 2 ed. São Paulo: Panda Books, 2006.