

O RITMO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* THE RHYTHM IN *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

*Bernardo A. Marçolla**

RESUMO: O presente trabalho busca abordar a forma como a dimensão rítmica se constitui em *Grande sertão: veredas*. Partindo da compreensão do conceito de ritmo e revisando o como este tem sido abordado pela crítica rosiana, busca-se abordar mecanismos através dos quais ele se expressa na narrativa. Teríamos, assim, um prelúdio que corresponderia à primeira parte da obra, um ritmo frasal que gera a mescla de gêneros, uma analogia entre o livro e o mantra e, ainda, possibilidades hermenêuticas de interpretação do movimento.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, Ritmo.

ABSTRACT: This paper presents an evaluation of form as the rhythmic dimension constituted in “*Grande sertão: veredas*”. Beginning with the understanding of the rhythm concept and the rosean critics’ revision, this work studies mechanisms through which the concept of rhythm is expressed in the narrative. As a result, we have a prelude that corresponds to the first part of the work, a phrasal rhythm that generates the mixture of genres, an analogy between the book and the mantra, and finally, hermeneutic possibilities of interpretation of movement.

KEY WORDS: “*Grande sertão: veredas*”, Guimarães Rosa, Rhythm.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Psicólogo, Mestre em Psicologia Social (UFMG), Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas); professor Adjunto III do Instituto de Psicologia da PUC Minas. Email: bernardo@pucminas.br

O RITMO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Parto da hipótese e da intuição de que, diante do sertão complexo e multidimensional apresentado por *Grande sertão: veredas*¹, tornado concreto através da linguagem pouco ortodoxa de Rosa, o próprio ritmo atue como o grande suporte a partir do qual outras dimensões da experiência e dos sentidos possam ter lugar. Compreendida como frequência ou repetição, a noção de ritmo traz à tona, fundamentalmente, a idéia de movimento – que, por sua vez, pode expressar-se de diversas maneiras: podemos estar referindo-nos ao som ou à energia, forças que são, usual ou inusualmente, perceptíveis, aplicadas às frases, aos gêneros textuais ou ao sem tamanho do sertão. Mas, independente de como se expressem, algo que não podemos negar é que somos afetados pelas mesmas – tenhamos ou não consciência desse fato. E normalmente não temos.

Acredito que abordar GSV nessa perspectiva rítmica possa trazer vários caminhos possíveis para nos aproximarmos de sua complexidade. Deus e o demo, caos e cosmos, Riobaldo e Diadorim, homem e sertão, narrador e personagem, leitor e obra, texto e mundo: frequências diferentes que se combinam e se interpenetram. O que nos resta é encontrar formas de interpretá-las.

* * *

¹ A partir deste momento, no contexto do presente trabalho, tomarei a liberdade de me referir à obra utilizando a sigla “GSV”.

Aristóteles, em sua *Poética* (1966), já aponta o ritmo como um dos meios fundamentais – a atuar isoladamente ou em conjunto com a linguagem e a harmonia – através dos quais a arte é produzida. Focalizando a articulação possível entre música e literatura, George Steiner (2003) também aponta para a noção de ritmo, quando fala de vários aspectos relacionados à sua composição. E é a partir de um paralelo com a linguagem musical que o autor discorre acerca da presença desses mesmos elementos na literatura, de modo que as categorias de cadência, ritmo, ênfase, repetição ou variação temática seriam igualmente funcionais na poesia, na prosa literária e na música.

Já no terreno específico da literatura e no âmbito dos estudos críticos rossianos, não sou o primeiro a recorrer a essa noção. Wilton Cardoso (1966) já há muito levantara a questão do ritmo no que se refere à obra rossiana. Percorrendo inicialmente o conto “São Marcos” de *Sagarana*, Cardoso esmiúça o modo como, no conto, a arquitetura da paisagem deixa de ser construída por elementos visuais e passa a constituir-se a partir de elementos auditivos. Considerando também a importância do recurso sonoro em “O burrinho pedrês”, destacando o ritmo do pentassílabo que se intromete na prosa do narrador, o pesquisador acredita que, nesse outro conto, a gama sonora das palavras terá sido aproveitada ao máximo. Com base na análise dos dois contos, Wilton Cardoso defende a hipótese de que haveria uma relação estreita entre o ritmo² da composição e aquilo que é representado; em outras palavras, identifica o tema com a expressão. Considerando a validade de tal proposição como sugestão crítica, para Cardoso faria sentido estender-se por outras obras de Rosa – dentre as quais se inclui *GSV*³.

Partindo também da análise de “O burrinho pedrês”, Ângela Vaz Leão (1983) é mais uma voz que vem somar-se ao reconhecimento da importância da dimensão rítmica na obra rossiana. Além do ritmo que pode se apresentar pela via da própria linguagem, podemos também pensar – como nos alerta Ângela Vaz Leão – no ritmo envolvido na própria estrutura de uma narrativa não-linear, “com idas e voltas no tempo e no espaço” (1983, p. 249), e que pode ser entremeada por outras narrativas. Perspectiva sintô-

² Maria L. Ramos (1966) é outra pesquisadora que, à sua maneira, aponta a importância do elemento rítmico em *GSV*.

³ Em seu ensaio, Cardoso chama a atenção para o caráter descontínuo da narrativa de Riobaldo, ao que segue tecendo outras considerações. Não aborda, entretanto, a perspectiva rítmica e sonora com a qual trabalhou nos contos.

nica a esta vem a ser a de Rosenfield (1993), que relaciona essa linguagem singular à própria montagem da trama ficcional em GSV, a transcender a história dos fatos narrados.

Para Arrigucci, a linguagem em GSV poderia ser compreendida como o meio concreto utilizado na construção da mescla que é o sertão: espaço ficcional e universo literário. O autor ressalta ainda o caráter de movimento adquirido por esta linguagem, que “retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo” (1994, p. 11). Vemos assim que, ao nos aproximarmos dos estudos rosianos, faz sentido o aprofundamento nas dimensões que envolvem a oralidade, a musicalidade e a dimensão do ritmo. Em outras palavras, deve-se prestar atenção aos recursos rítmicos presentes em GSV. Dentro da perspectiva de Arrigucci apresenta-se a possibilidade da palavra em si mesma, como poesia – o que remete a uma dimensão lírica de GSV. Para Schwarz (1983, p. 379), um dos precursores⁴ no que tange a esse reconhecimento, o lirismo coexistiria com os gêneros épico e dramático na obra. Sua presença estaria mais ligada a uma atitude frente à linguagem e à realidade – o que remete ao relacionamento que se dá entre essas duas instâncias e ao estabelecimento de um tom – do que a uma concepção de arquitetura narrativa.

Resumidamente, todas essas perspectivas colocadas pela crítica rosiana, ao mesmo tempo em que apontam a pertinência do foco em uma dimensão rítmica na obra, apontam também a pluralidade de caminhos que são possíveis ao fazê-lo. Creio, entretanto, que ainda haja espaço para que algumas “trilhas rítmicas” sejam abertas.

1. O prelúdio

É famoso e corrente o fato de que muitas pessoas, na tentativa de empreender a leitura de GSV, “perdem-se” no começo de sua leitura e não conseguem ultrapassar uma *primeira parte* da narrativa. Paulo Rónai (2001), em ensaio publicado originalmente em 1956, já narra um pouco desse estranhamento vivenciado pelo leitor:

Essa impressão faz esquecer de vez o susto que se experimenta à entrada, ao sopesar o volume grosso, bloco maciço, sem claros, sem divisão em capítulos, sem índice. Ainda mais: que vem a ser esse título estranho, com dois pontos

⁴ Outro precursor seria Cavalcanti Proença (1958).

no meio? A linguagem condensada, elíptica, regional e individual ao mesmo tempo, embora dentro da linha dos livros anteriores, impõe ao interesse um período de adaptação. Além disso, a história tarda a começar, o narrador parece experimentar vários rumos, embrenha-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça a ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos. Mas, lembrados de Sagarana e Corpo de baile, confiamos sem reserva ao autor, sigamo-lo por seus caminhos tortuosos: de repente, após uma travessia do Rio São Francisco, ele nos faz desembocar numa estrada real, de horizonte dilatado, por onde a estória se desenrola ampla, épica, irresistível, levando de roldão qualquer estranheza ou resistência. (RÓNAI, 2001, p. 15-16).

Esta também foi a minha vivência pessoal, na primeira vez que – como leitor incauto, sem nenhuma pretensão acadêmica – me aventurei a fazer a travessia que significa fruir GSV. Essas percepções parecem estar sintonizadas com o que Arrigucci diz acerca da relação entre o leitor e GSV, no que tange ao envolvimento do primeiro:

A história que afinal acabamos por ler no Grande sertão: Veredas não preenche todo o livro. É uma história de aventura – de violência, amor e morte –, extraordinariamente atraente e impositiva, capaz de envolver por completo o leitor. Tarda, no entanto, a começar, como se nos jogasse primeiro numa espécie de limbo ou de labirinto liminar, entre fios entrecruzados, antes de definir o rumo. (ARRIGUCCI, 1994, p. 22).

Já Roberto Schwarz, referindo-se também à fruição de GSV, aponta uma técnica pontilhista que a caracterizaria:

Podemos afirmar mesmo, dado encontrarmos frases irreduzíveis ao esquema comum, serem estas as que devem orientar o nosso modo de ler, por realizarem mais radicalmente a dicção do livro. Através de umas tantas orações sem fio gramatical definível, fica instaurado um universo lingüístico em que mesmo as proposições de lógica perfeita passam a pedir uma leitura diversa, que poderíamos chamar de lançadeira. O discurso anuncia uma direção, lança uma gestalt que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo a sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos; estes não precisam entrar em conexão gramatical explícita, podem simplesmente se acumular, guardando seu

modo de ser mais próprio; não é a sintaxe normativa que determina seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração (referentes, misturadamente, a dados sensíveis emocionais), visando uma recriação quanto possível integral da experiência. Trata-se de uma espécie de técnica pontilhista. Caminho semelhante deverá seguir a fruição da obra: deixa-se tomar pela dinâmica da frase e vai recebendo a seqüência das impressões; importante não é o desenho lógico da sucessão, mas o acúmulo; o efeito é dado pelo curto-circuito (recurso poético) entre segmentos cuja ligação gramatical, fosse importante, seria precária. (SCHWARZ, 1983, p. 380)

O que parece se repetir nesses diversos depoimentos é o fato de que, diante do desafio inicial colocado ao leitor – penetrar o inescrutável sertão – alguns se perdem, outros tantos desistem, mas há quem consiga fazer essa ultrapassagem primeira. Dentre os elementos que eu acredito contribuir para que o incauto leitor siga um ou outro desses caminhos é a questão do ritmo – de como conseguimos aderir, ou não, à dimensão rítmica que o sertão nos apresenta. Para que então se possa melhor explicitar esse posicionamento, faz-se ainda necessária uma outra proposição: a de que se poderia pensar uma divisão orgânica da narrativa que compõe GSV de forma distinta ao que normalmente tem sido postulado pela crítica.

Uma grande parcela da crítica rosiana refere-se a uma divisão da narrativa de Riobaldo em duas partes, marcada pelas indicações do narrador e situadas em torno do episódio da *Guararavacã do Guaicuí*. Sperber (1982), ao enfatizar a importância do “centro” na obra rosiana, também faz menção a essa divisão em GSV. Benedito Nunes (1983, p. 21) é outro autor que também vê esse episódio como “divisória” do romance. Márcia Moraes (1998, p. 144), partindo dessa perspectiva, defende a idéia de que o episódio na *Guararavacã* aponte uma divisão da narrativa em duas partes, no meio do romance, relacionando-o a uma “travessia de fantasmas”.

Rosenfield (1993, p. 207) chama a atenção para o fato de que o corte ali efetuado divida o romance em duas partes quantitativamente iguais – mas essa pesquisadora vai mais além, no que se refere à divisão orgânica da obra. Segundo ela, ambas as metades que se situam separadas por este corte mediano seriam, cada uma, subdivididas em três seqüências de tamanho equilibrado (em torno de 80 páginas). Desta forma, segundo Rosenfield, teríamos (QUADRO 1):

QUADRO 1
As subdivisões de GSV⁵

<i>Seqüência</i>	Foco	<i>Páginas</i> ⁶	
1	<ul style="list-style-type: none"> - “Abertura” que expõe a problemática da ordem a partir de considerações gerais e objetivas - Formas alocutivas com forma prospectiva - Aponta para a progressão da narração 	09-86	
		2A	<ul style="list-style-type: none"> - Resumo biográfico de Riobaldo
		2B	<ul style="list-style-type: none"> - Descrição minuciosa da desordem infernal no acampamento de Hermógenes
2	<ul style="list-style-type: none"> - Recoloca o problema da ordem na perspectiva do destino subjetivo - Formas alocutivas dobram-se sobre o relato, abrindo um movimento retrospectivo 	87-159	
3	<ul style="list-style-type: none"> - Modificação do enfoque “objetivo”, de modo a inflexionar a descrição “de fora” para o relato da participação subjetiva e suas implicações - Reelabora a polaridade do bem e do mal sob o ponto de vista de sua mistura 	160-234	
4	<i>(Guaravacã do Guaitutí)</i> <ul style="list-style-type: none"> - Ponto de suspensão na ordem narrativa - Reúne de maneira condensada figuras mestras presentes nas outras seis seqüências 	234-237	
		<ul style="list-style-type: none"> - Predominância de uma metáfora específica: imagens da negatividade 	
5	<ul style="list-style-type: none"> - Tema da ruptura com a lei selvagem dos antigos chefes (a lei da guerra perpétua) sob a forma da encenação carnavalesca 	237-316	
6	<ul style="list-style-type: none"> - Problemática da ruptura com o ser-maligno, a partir de dois confrontos sucessivos: (1º) marcado pelo triunfo de Urutu-Branco vitorioso; (2º) sob o estigma de preocupações alheias ao triunfo guerreiro 	316-401	
7	<ul style="list-style-type: none"> - Problemática da ruptura com o ser-maligno, a partir de dois confrontos sucessivos: (1º) marcado pelo triunfo de Urutu-Branco vitorioso; (2º) sob o estigma de preocupações alheias ao triunfo guerreiro 	401-460	

⁵ Baseado nas idéias de Rosenfield (1993, p. 207-217).

⁶ Esta paginação refere-se à edição de 1976, publicada pela José Olympio – e que parece coincidir com a paginação da edição de 1978, publicada pela mesma editora e por mim utilizada como referência nesta pesquisa.

Não me importa discutir, no âmbito deste trabalho, a validade ou a sintonia com cada uma das seqüências de GSV tal como compreendidas por Rosenfield. O que gostaria de ressaltar é a coincidente percepção de que, efetivamente, haveria uma “primeira parte” da narrativa a ser considerada em menor escala – que não implica todo o relato até o episódio na Guararavacã do Guaicuí. Ressalto também o caráter de “abertura” que a pesquisadora atribui a essa seqüência.

Minha percepção é que, de fato, essa *primeira parte* da narrativa se estenderia até a página 79, na edição de 1978 da editora José Olympio – imediatamente antes de Riobaldo se colocar a narrar o primeiro encontro com o Menino no porto do de-Janeiro. Em minha visão, a importância dessa seqüência é que ela possa dizer respeito a um grande processo fundante, relacionado, entre outros, não apenas (1º) à constituição e preparação do leitor de GSV, ou (2º) à constituição dos alicerces e dimensões básicas sob as quais a obra como um todo se estrutura – mas (3º) à *imposição de um ritmo*, um convite formulado ao leitor para que faça a adesão a um movimento e a uma sonoridade específicos e abdique dos sentidos usuais atribuídos ao mundo e às palavras. Esse terceiro ponto é o que, a meu ver, possibilitaria a concretização dos dois primeiros objetivos citados. Este, que seria um *prelúdio* de GSV, daria o *tom* de toda a obra e da possibilidade – ou impossibilidade – de fruí-la⁷.

Mas há ainda mais coisas nessa seqüência a que me refiro como sendo a primeira parte da narrativa. Creio que neste momento também são apresentados os alicerces de *Grande Sertão: Veredas*, dentre os quais eu destacaria a afirmação das funções narrativa e poética bem como a forma como as mesmas são compreendidas no âmbito da obra.

A função poética – intimamente relacionada à função narrativa no contexto de GSV – se apresenta como uma espécie de veículo que permite o trânsito entre as dimensões da realidade. Arte que surge como ritmo e movimento. A meu ver este prelúdio se encerra justamente no momento em que Riobaldo, dirigindo-se a seu suposto interlocutor, explicita o que constituiria um grande sentido da obra:

⁷ Utéza (1994, p. 64) vê GSV como um bloco maciço, onde o leitor é mergulhado “sem preâmbulo” num magma informe. A única exceção, em seu ponto de vista, corresponderia às quinze páginas iniciais, relacionadas a uma pausa concedida pelo escritor, onde predominam as referências espaciais, cujo intuito seria dar ao título um conteúdo geográfico localizável.

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um **grande sertão!** Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas **veredas**, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (ROSA, 1978, p. 79 – grifos meus).

Nesse pequeno parágrafo, surge pela primeira vez (e talvez única) o nome da obra – *Grande sertão: veredas* – a obra dentro da obra. A perspectiva que esse nome traz, da forma como é apresentado, também é interessante: “Um grande sertão!” – o uno, o indivisível, o absoluto, aquilo do que não se sabe – que se contrapõe às “veredas, veredazinhas” – o pequeno, o múltiplo, associado a raríssimas pessoas, a uma possibilidade de saber. Ao mesmo tempo em que se contrapõem, essas polaridades também podem ser vistas como contrapartes de uma mesma realidade. Um macrocosmo e um microcosmo que se permeiam mutuamente. Porosidade, diante da qual Riobaldo nos pede “fineza de atenção”. Refinemos a nossa percepção.

Ao mesmo tempo, diante dessa unidade-multiplicidade que é a própria obra, é delineado também o sentido de uma relação muito específica que pauta a tomada de contato com essa realidade: a relação entre o narrador e o leitor. Note-se que, novamente Riobaldo se refere ao doido – aquele que trilha os caminhos pouco “convencionais”. Riobaldo compara seu interlocutor ao (fiel) papel: capaz de ouvir, pensar e repensar, redizer, e então ajudar – escrevendo? Trata-se, pois, de uma relação e de uma construção conjunta. Ao comparar seu interlocutor ao papel, Riobaldo também parece conceber a arte narrativa como uma espécie de escritura⁸ – ele nos diz então que, ao narrar, estará a escrever um livro (dentro do livro). Todo esse processo de escritura, por sua vez, não pode ser separado do processo de leitura – o que remete à dimensão da intersubjetividade, também já apontada por Riobaldo.

Com essa dupla perspectiva, Riobaldo parece explicitar: (1º) o objeto do qual se ocupará – o grande sertão e as veredas, o uno/múltiplo; (2º) a forma pela qual apresentará este objeto – a narrativa tomada como escritura,

⁸ O que remete à interpretação de Arrigucci (1994), ao relacionar essa perspectiva à presença do romance como gênero.

tornada viva pelo ritmo da linguagem. Tenho a impressão de que, em seu arrebatamento metalingüístico, Riobaldo nos dá uma aula de literatura.

Um último elemento que, acredito, deve ser considerado quando falamos desse *prelúdio*, é o fato de que a leitura de GSV conduz o leitor a uma vivência ímpar, para isso transportando-o para longe do universo com o qual opera normalmente. O suposto “regionalismo” presente na obra remete esse leitor – pelo menos o leitor urbano e cosmopolita – a um primeiro nível de realidade bastante distinto do seu: o sertão. Esse choque com a alteridade que assim se configura, forma a base para o contato com outras formas de alteridade: a relatividade das coisas, o acaso, a reflexão sobre o “demo” e as dimensões mítico-místicas às quais a obra remete a todo o momento.

Como veículo para apresentação de tais temáticas, apresenta-se uma linguagem viva e original, prenhe de significados múltiplos e sobrepostos, que conduz o leitor a uma outra musicalidade e ritmo diante de um texto que se apresenta como um bloco, sem a âncora da demarcação por capítulos. Em minha percepção, tudo isso *pode fazer* que o leitor vá, aos poucos, abandonando as referências às quais ordinariamente se vê submetido e, assim, possa imergir em um novo fluxo “rítmico-lingüístico-sonoro” que, por sua vez, o conduz a outros níveis de realidade. Espécie de mantra? Acredito que o desafio que é colocado para o leitor neste momento é o de alterar o funcionamento normal de sua consciência, tanto em termos dos temas ou questões com os quais normalmente se ocupa, quanto da forma pela qual esta funciona – sob o risco de, malograda essa imersão, tornar-se impossível (ou bastante limitado), o fruir da obra.

2. Natureza e “sobrenatureza” do ritmo

Esse ritmo do qual nos ocupamos, se apresenta de forma muito especial em GSV através da própria sonoridade que subjaz às palavras. Para além de seu significado, as palavras que dão corpo à obra, vistas (ouvidas) como um conjunto, remetem a uma dimensão rítmica que, sutilmente, se impõe e nos enlaça. A meu ver, dessa maneira, duas dimensões se apresentam – muitas vezes sem que as percebamos. Temos, assim: (a) o ritmo que se coloca através da linguagem ímpar que compõe o GSV e (b) as outras “paragens”, extra-ordinárias, para onde podemos ser conduzidos *através* dessa sonoridade. Mescla que não pode ser separada.

2.1 Veredas de versos: o fluir da linguagem rítmica

Pretendo, neste momento, sondar um pouco mais a perspectiva rítmica que se expressa através da linguagem que compõe o caminho de Riobaldo. Minha hipótese fundamental é de que essa linguagem que a princípio surge como uma narrativa, traga em si uma espécie de versificação, ritmos frasais que se propagam e revelam um fluxo que nos aproxima da poesia.

Com o intuito de fundamentar essa hipótese, recorro inicialmente à perspectiva trazida à tona por Octavio Paz (1982, p. 61), quando este aponta o caráter complexo e indivisível da linguagem, bem como a frase como sua célula constituinte. A seu ver, diferença fundamental entre prosa e poesia também seria encontrada nessa unidade básica: enquanto na prosa o que constitui a frase como tal é o seu sentido (ou direção significativa), no poema o que a constitui é o ritmo. As palavras seriam unidas ou separadas a partir de certos princípios rítmicos – e é justamente essa função predominante que distinguiria o poema de outras formas literárias⁹.

Compreendido então como a divisão do tempo em proporções homogêneas, o ritmo também revela uma “certa intenção”, algo que Paz entende como uma espécie de direção que “provoca uma expectativa, suscita um anelo” (p. 68). Mais adiante, explorando as relações entre metro e ritmo no contexto da frase poética, Paz relata não acreditar que uma perspectiva rítmica tenha que se enquadrar em formas fixas, pelo contrário. Para ele, essa associação impossibilitaria o reconhecimento do caráter poético de muitas obras pelo simples fato de não se pautarem por critérios métricos. Isso cria um paradoxo, uma vez que em algumas dessas obras às quais é negado o estatuto de poema, há também a negação da prosa “a si mesma”, já que a sucessão de frases não obedece a uma ordem conceitual, antes se pautando pelas leis da imagem e do ritmo¹⁰. Por outro lado, se a perspectiva rítmica surge como condição para o poema, Paz não acredita poder haver prosa *apenas* com ritmo.

⁹ A rigor, para Paz (1982, p. 82), o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só se manifesta plenamente no poema.

¹⁰ Também Jakobson (2005, p. 156) aponta o desafio imposto por certas “variedades prosais da arte verbal” que se apresentam como uma transição entre uma linguagem estritamente poética e a linguagem estritamente referencial.

Valéry (1999, p. 203), por sua vez, traça um paralelo entre o par de movimentos *andar/dançar* e sua relação com os gêneros *prosa/poesia*. Enquanto o primeiro elemento de cada um dos pares constitui-se a partir de uma mobilidade que apresenta direção e um fim definidos, o segundo constitui-se a partir de um conjunto de movimentos cujo fim está em si mesmo, configurando uma espécie de *estado*. Entretanto, por distintas que sejam as características desses dois movimentos, Valéry nos lembra que se servem dos mesmos elementos, coordenados e excitados de maneiras diferentes.

Como ficaria GSV no meio dessa discussão? Considerando uma perspectiva rítmica, creio fazer sentido considerarmos a dimensão lírica presente na narrativa de Riobaldo. Por outro lado, a consideração do ritmo – por mais relevante que seja sua apresentação na obra – não apaga outras dimensões que também têm força em seu corpo. A solução talvez seja considerar um hibridismo constitutivo da própria obra, transitando por entre a mescla “*prosa-poesia*”; “*andadura-dança*”. Na prática isso implicaria, necessariamente, mais de um modo de fruição – e a sobreposição desses distintos modos.

Assim, ao lado (melhor seria dizer: para além) da construção de sentidos que se acopla à sua dimensão de prosa – o caminho que habitualmente buscamos seguir –, há também a possibilidade da fruição de uma dimensão rítmica, que se aproxima da poesia ao criar expectativas, adesões e predisposições anímicas, bem como ao enfatizar a própria natureza do movimento.

Focalizemos então essa segunda perspectiva. Imediatamente, um desafio já se apresenta: a fruição de uma “poesia” com cerca de 460 páginas – o que nos leva a questionar, dentre outras coisas, acerca da possibilidade de garantir a unidade dessa experiência.

Emil Staiger (1975, p. 30-31), referindo-se à poesia, aponta justamente o ritmo como o elemento capaz de preservar essa unidade. Tomado fundamentalmente como repetição, o ritmo é o que protege os versos da “desintegração” – quer seja transformado em compasso (quando reproduz unidades de tempo idênticas), quer se apresente a partir de métricas irregulares¹¹.

¹¹ A seu ver, quanto mais lírica a poesia, mais se distancia de uma “repetição neutra de compassos” em direção a um ritmo que varia de acordo com uma disposição anímica.

A perspectiva de se deixar levar mais pelo ritmo frasal que pela construção de um sentido implica, portanto, uma predisposição diferenciada diante das possibilidades de se adentrar o sertão. Talvez o importante não seja apenas o significado de cada palavra ou frase, mas para onde, ritmicamente, essas instâncias nos conduzem.

Retomo então as contribuições de Jakobson (2005) quando, ao discutir as funções que se mesclam na linguagem, aponta a natureza da função poética. Caracterizada por sua ênfase sobre a própria mensagem, essa função seria dominante na poesia – apesar de esta não excluir outras funções. Mas, se na poesia também há lugar para outras funções, o oposto também é verdadeiro: a função poética não tem lugar *apenas* na poesia.

Ultrapassando os limites dos gêneros textuais, vemos então que os versos sempre implicam o uso, em alguma medida, da função poética. Referindo-se a dois processos básicos envolvidos nessa imbricação, Jakobson aponta a seleção e a combinação. Unidos através de um princípio de equivalência, o eixo formado pelo primeiro seria projetado sobre aquele formado pelo segundo. Considerando as sílabas como unidades de medida, na prática teríamos a constituição de uma seqüência em que as palavras seriam igualladas por seus acentos ou pela ausência dos mesmos.

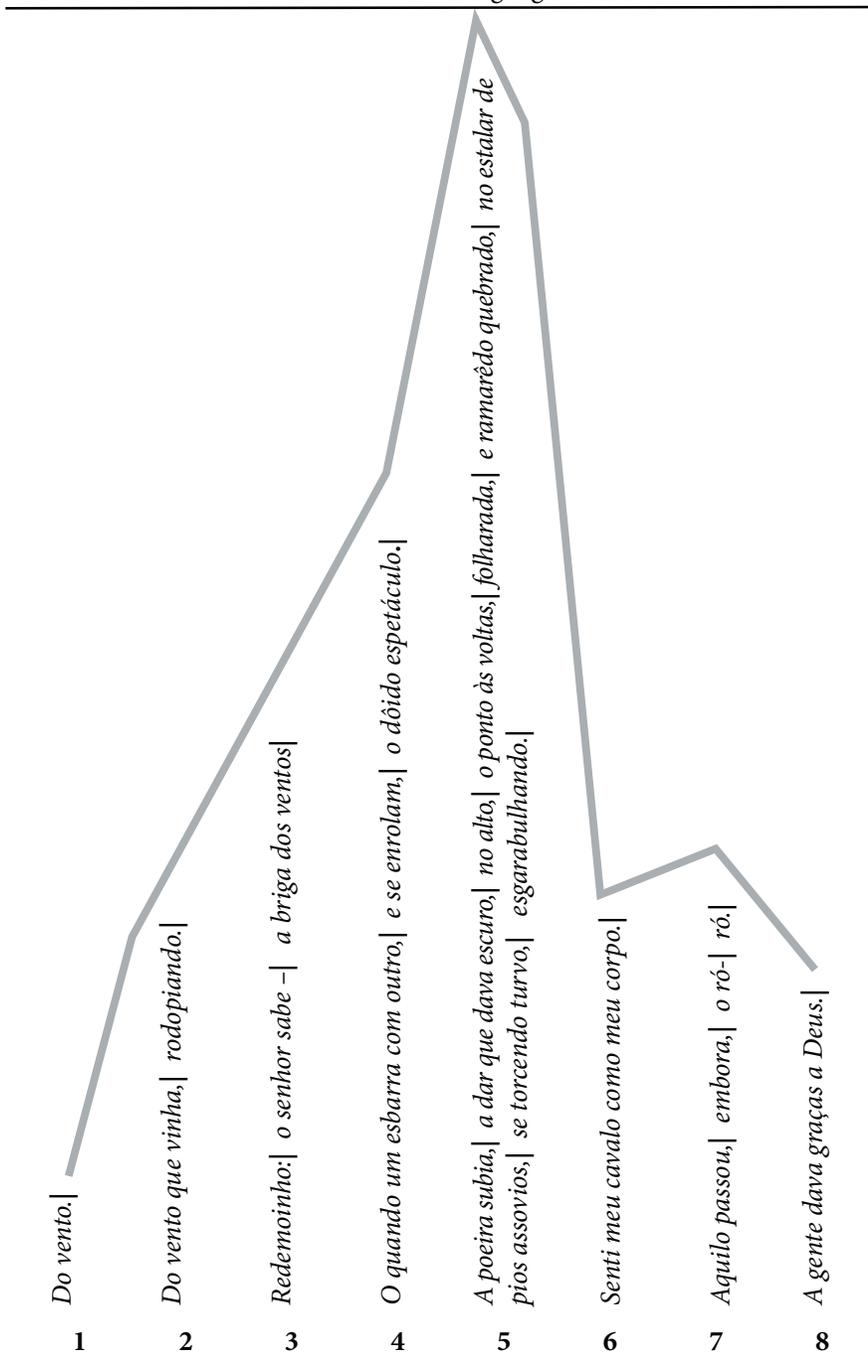
Coloquemos os pés no sertão:

[...] Do vento. Do vento que vinha, rodopiando. Redemoinho: o senhor sabe – a briga dos ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. [...] (ROSA, 1978, p. 187)¹²

Acredito que, ritmicamente, o trecho acima apresente o redemoinho de forma mais eficaz do que o sentido das palavras é capaz de traduzir. Deixemos (por ora) os sentidos de lado; concentremos-nos no ritmo que a eles subjaz (QUADRO 2):

¹²Creio ser interessante explicitar o critério por mim utilizado para selecionar este trecho no contexto da obra: optei por abrir o livro ao acaso e ler o parágrafo que para mim se apresentasse naquele momento.

QUADRO 2
O fluxo rítmico da linguagem em GSV



QUADRO 3

O redemoinho de versos

(1) *“Do vento.”*

Começa-se com uma pausa, ponto de partida.

(2) *“Do vento que vinha, rodopiando.”*

Uma breve aceleração se segue.

(3) *“Redemoinho: o senhor sabe
- a briga dos ventos.”*

Dos ritmos que se cruzam e se potencializam mutuamente, surge uma aceleração ainda maior.

(4) *“O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo.”*

A aceleração é crescente.

(5) *“A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando.”*

O próprio fluxo rítmico do redemoinho é então deflagrado. Não apenas a frase vai se prolongando, suspendendo o próprio final, como também a última palavra não parece querer terminar.

† (8) *“A gente dava graças a Deus.”*

Depois da pausa, um novo ciclo rítmico parece se anunciar. O momento “8” remete ao momento “2”, indicando o início de uma nova aceleração. Percebe-se então que o movimento suscitado pelo ritmo frasal é espiralado como o próprio redemoinho.

(6) *“Senti meu cavalo como meu corpo.”*

Após sua aparição, temos novamente uma diminuição da velocidade.

† (7) *“Aquilo passou, embora, o ró-ró.”*

O próprio ritmo frasal vai, paulatinamente, mostrando a necessidade de pausa. Há uma desaceleração contínua. No “ró-ró”, tudo já parou. O momento “7” remete ao momento “1”: ponto de chegada e ponto de partida.

Ao mesmo tempo em que pode ser identificada uma onda rítmica, convém ressaltar o efeito sobreposto de movimento e sentido. Discorre-se sobre o redemoinho; o movimento é o do próprio redemoinho. Partindo de um ponto de repouso, um movimento se apresenta e acelera; no seu ponto máximo descreve uma revolução e, numa desaceleração contínua, rumo novamente para um novo ponto de repouso – que também constitui ponto de partida para novos movimentos. Temos, assim, um fluxo rítmico espiralado: o redemoinho se apresenta em som, movimento e sentido (QUADRO 3).

Mas podemos ir adiante. Mesmo compreendendo o verso como uma “figura de som” recorrente, Jakobson não considera que ele seja *apenas* isso. Assim, para além das convenções poéticas relacionadas ao plano sonoro (metro, aliteração, rima), vale também a projeção do princípio de equivalência na seqüência – ao que identifica (p. 144), o modo como Valéry¹³ compreendia a poesia, tida como “hesitação entre o som e o sentido”. O que então se coloca em pauta é a questão da ambigüidade, apontada como corolário de toda mensagem voltada para si mesma – como é o caso da poesia. Percebe-se, dessa forma, como a predominância da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas a torna ambígua. Na prática, seqüências em que a similaridade se sobrepõe à contigüidade indicam que palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado.

Vejamos o que ocorre em GSV:

[...] *Redigo ao senhor: quando o raio, quando arraso, o Gerais responde com esses urros.* [...] (ROSA, 1978, p. 275 – *grifos meus*)¹⁴

No pequeno trecho destacado, chamo a atenção, inicialmente, para a aliteração formada pelo som da letra “R”, a formar um eixo melódico e rítmico. Entretanto, além dessa relação de contigüidade proporcionada pelo som, podemos também perceber como se estabelece um efeito de sentido – para além de uma função estritamente referencial da frase – mas que se sustenta justamente pelo som. Vemos, assim, como as palavras se ligam e seus sentidos se misturam: *Redigo* → *raio* → *arraso* → *responde* → *urros*. A meu ver, estabelece-se uma relação entre esses significantes de modo a enfatizar a força de um “diálogo” (*redigo* + *responde*), que se estabelece, em

¹³ VALÉRY, P. *The art of poetry*. New York: Bollingen, 1958.

¹⁴ Este trecho também foi escolhido a partir do mesmo critério apontado na análise anterior.

que o *redizer* e o *responder* encontram-se atravessados por *raio*, *arraso*, *urros*. E mais: a própria a ênfase sonora na letra “R” parece reforçar a relação de sentido que assim se constitui – reproduzindo, literalmente, um som que se aproxima da natureza do *raio*, do *arraso* e do *urro*. Isso adquire mais importância quando retomamos a frase e vemos que, quem *responde* são os Gerais, o próprio sertão.

O ritmo e a sonoridade que compõem as palavras podem remeter-nos para longe. Assim, ao lado da fluidez e multiplicidade das veredazinhas de versos – e talvez justamente por sua causa –, há também a unidade absoluta do grande sertão¹⁵. Versamos viagem.

2.2 Nas bordas do som

O som, natural e ao mesmo tempo construção artística, merece ter alguns de seus contornos desvelados antes que prossigamos. Para tanto, tomo como referência as idéias de José Miguel Wisnik que, em *O som e o sentido* (2002), fala sobre o uso humano do som e da sua história¹⁶.

Em uma parte de seu trabalho intitulada “Física e metafísica do som”, o autor explora diversas características físicas do som e, a partir das mesmas, nos conduz a importantes constatações. Antes de tudo, devemos compreender o seu aspecto “físico”. O som vem a ser uma onda produzida quando os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera através de uma propagação ondulatória que é captada por nossos ouvidos – sendo então interpretada pelo cérebro que, por sua vez, lhe acrescenta sentidos e configurações. Considerar o caráter ondulatório do som implica dizer que

¹⁵ Poderíamos, então, relacionar a fluidez das veredas à poesia ao passo que a unidade do sertão poderia ser relacionada ao romance.

¹⁶ Para o autor, a história da música ocidental envolve um grande ciclo de uma música voltada para o parâmetro das alturas melódicas em detrimento do pulso (dominante nas músicas modais). Esse ciclo se teria consumado na metade do séc. XX e, a partir de então estaríamos vivendo “o *intermezzo* de um grande deslocamento de parâmetros – onde o pulso é novamente valorizado” (WISNIK, 2002, p. 11). A proposta de Wisnik é interpretar esse movimento não como uma “anomalia” que perturba a tradição musical erudita, mas como o elo de um processo que nela está contido desde suas origens. Assim, há uma sincronia em que erudito e popular se encontram; a música ocidental encontra as músicas modais. O próprio pensamento tem que ser investido de uma propriedade musical, já que a polifonia se relaciona à possibilidade de aproximar linguagens que – pelo menos aparentemente – são tidas como distantes e incompatíveis. Quanto a mim, não posso deixar de notar como a publicação de GSV, em 1956, coincide justamente com esse momento da história musical.

ele seja uma ocorrência que se repita dentro de uma frequência composta de impulsões e repousos. Em outras palavras: quando nos referimos ao som, permanecemos ainda diante de uma perspectiva rítmica.

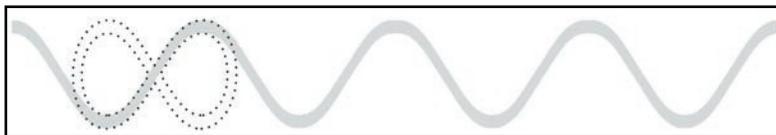


FIGURA 1 – GSV e a periodicidade da onda sonora

Chamo a atenção para o fato de que tal imagem remeta não apenas ao símbolo da *lemniscata*, mas àquela imagem construída por Sperber (1982) e que busca representar a dinâmica de GSV, constituída por curvas sinuosas, misturadas e não-lineares. Essa mesma dinâmica representaria, para a autora, as dimensões do caos e do cosmos. É então interessante notar, a partir das explicações de Wisnik, que essas mesmas idéias estão presentes na constituição da onda sonora.

Como se pode perceber na figura, os impulsos (representados pela ascensão da onda) são seguidos por quedas cíclicas e, novamente, há sua reiteração. Pode-se, dessa forma, compreender a onda sonora como um microcosmo que contém sempre “a partida e a contrapartida do movimento” (WISNIK, 2002, p. 17). O pesquisador compara o som ao Tao, considerando a complementaridade de seu movimento. Explicando de outra forma, diz que a onda é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. O som – que é presença e ausência ao mesmo tempo – não poderia existir se não fosse permeado de silêncio.

Outro aspecto a ser considerado é o princípio da pulsação, seguido pela onda sonora. Obedecendo a um pulso, repetindo certos padrões no tempo, os sons são interpretados segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem justamente nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram mutuamente. Ritmos que se cruzam.

Vemos, ainda, que as ondas sonoras se apresentam a partir de duas grandes dimensões: *durações* e *alturas*. Quando um pulso rítmico é acelerado (a partir de 10 hertz¹⁷), ele muda de caráter e passa a um estado de “granulação ve-

¹⁷ Unidade de medida utilizada pela física em que 1 ciclo por segundo corresponde a 1 hertz.

loz” (WISNIK, 2002, p. 20), que, por sua vez, salta para outro patamar – o da *altura melódica*. Assim, a partir de certo limiar de frequência (por volta de 15 *hertz*)¹⁸, o ritmo vira melodia. Convém notar que nosso ouvido só percebe sinais discretos, separados – portanto, rítmicos – até o ponto de aproximadamente 10 *hertz*. Entre 10 e 15 *hertz*, o som entra numa faixa difusa entre duração e altura, só definida mais tarde, nos registros oscilatórios mais acelerados. Segundo Wisnik, a diferença quantitativa produz então um “ponto de inflexão”, uma espécie de salto qualitativo, em que o parâmetro da escuta muda. Começam-se, assim, a ouvir as fluidas distinções que passam dos graves aos agudos. No enlace corporal que aí se dá, o som grave tende a ser associado ao peso da matéria (que emite vibrações mais lentas), em oposição à leveza e leveza do agudo. A partir de certa altura, os sons agudos vão saindo progressivamente da faixa de percepção humana – da nossa percepção *ordinária*, acrescentaria eu –, desaparecendo *para nós*.

Outro detalhe fascinante é que, na música, ritmo e melodia – durações e alturas – se apresentam ao mesmo tempo, em co-dependência, um funcionando como portador do outro. São inseparáveis. E isso não é tudo: o ponto de inflexão que os separa – entre 10 e 15 *hertz*, limiar oscilante entre as figuras rítmicas e a altura melódica – coincide com a frequência vibratória do ritmo *alfa*, situado entre 8 e 13 *hertz*. Referindo-se às idéias de Alain Daniélou, Wisnik traz a concepção de que tal ritmo determinaria o valor do tempo relativo e, por conseguinte, todas as interações dos seres vivos com seu ambiente – determinando, em grande parte, aquilo que, para nós, se torna perceptível ou imperceptível.

Vemos ainda que, em diversas culturas, o som é associado às propriedades do espírito, possuindo um poder mediador ao constituir-se como o elo comunicante entre o mundo material e o mundo espiritual. Partindo da materialidade do som e através dos interstícios que se constituem entre fora e dentro, visível e invisível, material e espiritual, nos encontramos com a música do sertão.

2.3 O sertão mântrico

Partindo do pressuposto de que em GSV haja um mecanismo fundamental – o ritmo sonoro veiculado pela linguagem – ousou acreditar que,

¹⁸ Estabilizando-se só em 100 *hertz* e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de 15.000 *hertz*.

além de possibilitar a expressão da função poética, esse suporte também pode promover o acesso a dimensões *extra-ordinárias* do real. Somos remetidos ao que Benedito Nunes (1998), refere-se como sendo o efeito evocativo e encantatório da poesia:

Próprio da poesia é servir-se da expressão verbal para desgastá-la. Ser poeta significa aprofundar esse desgaste até romper com as lindes da expressão verbal que o silêncio já circunda; ultrapassando esses limites, só a música, quebrando o silêncio que o verbo não preenche, é capaz de fazer ouvir. Quanto mais poética, mais musical se torna a obra literária [...]. (NUNES, 1998, p. 79).

Mais adiante, referindo-se à *Art poétique* de Verlaine, Nunes fala da compreensão da música não apenas através de seu caráter melódico e do timbre do verso, mas pelo efeito total produzido pela mobilização das palavras. Este seria um efeito “encantatório” – relacionado não apenas à música, mas também à poesia.

Apropriando-nos dessas idéias – além das contribuições de Wisnik (2002), acerca da natureza do som – e voltando a GSV, podemos ver também que, desde bem cedo, Riobaldo já nos oferece pistas que nos levam a considerar, também sob uma perspectiva hermenêutica, sentidos pouco usuais associados à idéia de ritmo na obra:

[...] **Melhor, para a idéia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele.** Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado? [...] (ROSA, 1978, p. 19 – grifos meus).

Considero muito rica a imagem desse “trem-de-ferro” ao qual Riobaldo faz menção. Em Minas Gerais, há uma tendência natural para se compreender “trem” como sinônimo de qualquer coisa; uma palavra “coringa” – a própria palavra está associada a um sentido extremamente móvel e fugidio¹⁹. Gostaria de ressaltar, nas palavras de Riobaldo, algumas de suas características fundamentais: (a) além de ser meio de transporte, (b) refere-se à materialidade (de ferro!) e (c) também ao ritmo, (d) capaz de “abrir idéia”,

¹⁹ Em “Aletria e hermenêutica”, um dos prefácios de *Tutaméia*, Rosa (2001, p. 35), também se refere a esse aspecto fugidio que a palavra “trem” adquire no contexto mineiro.

conduzindo “para cima e para baixo”. Veículo, ligado à realidade ordinária (capaz de conduzir ao extra-ordinário?) e que funciona por meio do ritmo. Poderíamos, assim, compreender o movimento do “trem” como o próprio som que emana da palavra escrita²⁰, ou mesmo como o fluxo ligado a uma oralidade – o que nos remete às considerações que já tive oportunidade de tecer.

Outra imagem me ocorre: representaria esse “trem-de-ferro” uma referência metalingüística à máquina de escrever? Essa impressão se reforça quando, além de nela poder incluir as características que enumerei há pouco, também a ela se somar a perspectiva sonora. O ritmo se impõe ainda com mais força, quando pensamos no trabalho de escrita efetuado naquele instrumento. Considerando tal hipótese metalingüística, poderíamos compreender o “grande sertão” como o papel – base sólida, suporte *estático* – por onde circulam as “veredas” de tinta – fluidas, móveis e múltiplas; possibilidades *extáticas*. O *Grande Sertão: Veredas* – unidade composta por esses dois elementos básicos – tornado uno pelo movimento criativo e rítmico da escrita?

Creio podermos traçar uma espécie de paralelismo entre o “trem-de-ferro”, a máquina de escrever e a própria linguagem melódica que compõe GSV. Todas as instâncias às quais me referi há pouco me remetem à imagem do mantra²¹ – o som melódico e repetitivo, entoado com fins rituais e que conduz a estados alterados de consciência, elevação a estados místicos e à comunicação com níveis extra-ordinários do real – espécie de reza. As *orações* convertem-se em oração.

Partindo das contribuições de Arya (1992), vemos que o *mantra* – transmitido pelas culturas orais e iniciáticas – vem a ser um método de meditação, sendo esta, por sua vez, relacionada à aquisição de conhecimento acerca da verdadeira natureza do *self*.

Visando a transmitir a compreensão indiana acerca de tais conceitos, partindo do pressuposto de que a língua inglesa seria derivada direta ou

²⁰ Curiosamente, Paul Valéry (1999, p. 209), compara o poema a “uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras” – ocasião em que traça um paralelo entre o trabalho efetuado pelo poeta e aquele efetuado por um engenheiro diante da construção de uma locomotiva.

²¹ Utéza (1994, p. 394) refere-se ao mantra associando-o ao poder mágico contido no nome de Diadorim. Em nota, o autor explica que o mantra teria sua origem na sílaba sagrada “OM”.

indiretamente do sânscrito, o autor toma aquela que seria a origem das palavras inglesas *man* (homem) e *mind* (mente). O que é por ele desenvolvido de forma extensa, pode-se resumir no fato de que tanto as palavras inglesas *man*, *mind* e *mental*, bem como a palavra latina *mens* e a grega *menos*, derivam todas da raiz do verbo sânscrito *man* – que significa pensar, contemplar, meditar. Segundo Arya (1992, p. 14), a transposição dessa palavra para outros idiomas não pôde considerar e compreender a natureza multidimensional do sânscrito. Se *man* significa algum tipo de atividade mental, esta não pode ser compreendida sem que se apreenda a natureza e as funções da mente – considerada pelos *yogis* como uma entidade multidimensional, um campo de força composto por camadas sobre camadas de energia, onde, em cada nível, sua função difere e suas faculdades são diversas. É oportuno notar, portanto, o fato de que a palavra *mantra* também deriva dessa mesma raiz do verbo *man*.

O mantra vem a ser, dessa maneira, um objeto do pensamento, contemplação e meditação – progressivamente. Se em seus primeiros estágios surge apenas como algo que é repetido, no ápice de sua experiência, o mantra permeia toda a mente. Substituindo pensamentos aleatórios por processos intelectuais e estes últimos por um estado contemplativo, o mantra viria a purificar impulsos e emoções “inconscientes”, conduzindo o iniciado da transitoriedade finita ao infinito transcendental. O processo de meditação estaria embasado, portanto, na tríade *homem* ↔ *mente* ↔ *mantra*. Segundo Arya (1992, p. 21), diz-se que quando um homem cultiva seu mantra, o próprio mantra o cultiva. O homem é considerado a personificação do princípio do mantra, no sentido de que uma criatividade universal manifesta a si mesma através da mente humana.

Apesar da associação que comumente é feita entre o mantra e a linguagem, há uma diferenciação importante a ser feita. Se, em termos de linguagem, é considerada a atribuição de um significado às palavras e às unidades sonoras que as compõem, no mantra o fundamental é considerar a vibração que corresponde a cada sílaba ou fonema e a ligação dessa vibração com a energia de uma mente supraconsciente. A importância das palavras nessa tradição liga-se, portanto, muito mais à sua sonoridade (e vibração energética) do que aos sentidos a elas associados. Trata-se do som, não do significado. É algo como se cada sílaba despertasse como a forma de um pensamento, constituindo, na mente, a fusão de dois diferentes tipos de energia, criando vibrações sutis. Na história da tradição *Yoga*, bem como

no sânscrito, reconhece-se que cada sílaba do alfabeto está sintonizada a forças, faculdades e atributos específicos da mente – ao que corresponderia dizer que diferentes sílabas têm diferentes efeitos na energia mental. Um *quanta* silábico poderia, assim, ser também considerado um *quanta* psíquico: a mente humana pensaria em termos de unidades de som. Arya busca ressaltar que tais colocações não têm efeito apenas na linguagem, na psicologia ou na comunicação, mas que, fundamentalmente, isso implica o fato de que tal dinâmica tem um impacto profundo e abrangente no próprio desenvolvimento da mente.

Uma última observação, ao mesmo tempo curiosa e importante no que se refere especificamente à presente pesquisa: diz-se que todo som manifesto deriva de um som cósmico indiferenciado, um princípio unitário do qual todos os sons derivam. Este princípio ou som cósmico indiferenciado é chamado *nada*. É ao menos curioso que GSV tenha sua abertura a partir de “Nonada” – no *nada*? Este princípio traz em si, ao mesmo tempo, a singularidade do não-manifesto e a unidade da diversidade infinita. O *nada* se transforma em mantra na medida em que se produz na forma de som manifesto.

Acredito que todo o trabalho textual de GSV tenha efeito no leitor tal como o mantra – o que parece estar sintonizado com as vivências relatadas pelos seus leitores. Não é, portanto, fácil embarcar nesse “trem”: há de se deixar levar pelo ritmo construído pelas palavras.

Vale lembrar a concepção que o próprio Rosa nutria acerca da linguagem:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 88).

Voltando ao “trem-de-ferro” e sua contraparte rítmica, penso também que a sua imagem pode ainda remeter a outro fator de relevância no que tange à obra. A coisa bruta, o “trem-de-ferro”, que atua como suporte para o acesso a outras paragens mais sutis, poderia também ser associado ao próprio papel que o enredo da narrativa adquire na obra – o que gera um determinado ritmo. Isso remete às colocações de Proença (1958) e Garbuglio (1972) que sustentam a presença de dois níveis narrativos em GSV: um mais objetivo que, por sua vez, serviria para suporte para um segundo nível, mais subjetivo.

Creio que os trilhos do *trem* corresponderiam a esse nível objetivo, ligado à própria trama da narrativa, não-linear – esse é o chão. Mas, ao invés de conduzi-lo apenas horizontalmente, esse *trem* conduz Riobaldo *para cima e para baixo*, verticalizando seu movimento. Esse movimento, incessante, implica não apenas distintas direções, mas a imposição de um ritmo – conduzindo-o a destinos que se identificaria com o segundo nível proposto pelos autores, a que poderia corresponder, no meu entender, o contato com níveis extra-ordinários de realidade.

3. A interpretação do movimento

Partindo dos aspectos sonoros envolvidos numa abordagem rítmica de GSV, poderíamos também nos colocar a pensar acerca dos tipos de movimentos que circulam pela obra e que, a rigor, também estão intimamente ligados ao ritmo. As ambigüidades, aparentes dicotomias e pares tensionais que transitam pela obra merecem ser analisados. Com esse intuito, recorro novamente à estrutura da onda sonora – para que dessa vez busquemos compreendê-la como uma força em movimento.

Para Wisnik (2002), quando se diz que o sinal sonoro corresponde a uma onda, se faz uma redução simplificadora. Na realidade, cada som concreto se relaciona não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas que se sobrepõem em suas frequências de comprimentos bastante desiguais. Os sinais sonoros, dessa forma, estão longe de ser simples e unidimensionais, mostrando seu caráter de sobreposição e complexidade. E são justamente os componentes desse aglomerado complexo o que confere aos sinais sonoros o seu timbre – a “cor do som”. Além do timbre, os sons variam em *intensidade*, caracterizada pela maior ou menor amplitude da onda sonora – ao que corresponde certo grau de *energia* da fonte sonora.

Dentro desse “diálogo de complexidades”, jogo intrincado de múltiplas interconexões, Wisnik nos fala de dois grandes modos de experiência da onda complexa formada pelo som. O primeiro seria composto por frequências regulares, constantes, estáveis; relacionadas ao som afinado, com altura definida. Vem a ser um complexo ondulatório cuja sobreposição tende à estabilidade já que é dotado de uma periodicidade interna. Um exemplo seriam as batidas do coração. Este seria o *som*. O segundo modo estaria relacionado a frequências irregulares, inconstantes, instáveis; relacionadas à produção de barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. Sua sobreposição tende à instabilidade, já que são marcadas por períodos irregulares,

descontínuos, não coincidentes. Como exemplos Wisnik cita o espirro e o trovão, ressaltando a sua descontinuidade ruidosa. Este seria o *ruído*.

Ao fazer música, as culturas lidam exatamente com a faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. A música estaria relacionada justamente à extração do som ordenado e periódico do meio turbulento do ruído – construção relativa, que implica escolhas e modos de relação frente à realidade. Som e ruído não se opõem na natureza: trata-se de um *continuum*, onde cada cultura define qual a margem de separação entre essas duas instâncias.

Outra peculiaridade do sentido cultural do som é que ele se diferencia dos objetos concretos porque, por mais nítido que possa ser, ainda assim é invisível e impalpável – prestando-se à identificação de uma outra ordem do real, para além da esfera tangível. Através da *interpretação do movimento*, unem-se visível e invisível.

Recorrendo novamente às contribuições de Octavio Paz, vemos como, para além dos gêneros textuais, ainda de uma perspectiva rítmica derivam implicações bastante amplas. Refiro-me aqui ao ritmo como uma base subjacente às nossas possibilidades de atribuição de sentido frente à realidade.

O ritmo não é melodia – é visão de mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos cultura tem suas raízes no ritmo. [...] (PAZ, 1982, p. 71).

Assim, também no que se refere à construção de sentidos no decorrer de GSV, o ritmo pode ser utilizado como chave de leitura. Dentre as várias possibilidades²², destaco a leitura que, a meu ver, pode se efetuar acerca das forças de Deus e do demo.

Riobaldo inicia sua narrativa falando de como exercita sua mira todos os dias e de como um dia vieram lhe chamar por causa de um bezerro

²² Em minha tese de doutoramento (MARÇOLLA, 2006), busquei analisar, de forma mais aprofundada a dualidade *medo x coragem*, avançando na compreensão de seus meandros. A tensão que constitui essa díade produz movimentos importantes na trajetória de Riobaldo, compondo formas diversas de relacionamento com a dimensão rítmica no decorrer da narrativa. Outra possibilidade rítmica analisada em minha pesquisa versa sobre o modo como algumas personagens se relacionam com esta dimensão. Teríamos, por exemplo, a associação de Hermógenes a uma ausência de mobilidade e, ainda, os vários tipos de adesão aos ritmos ensaiados por Riobaldo nos vários momentos de sua travessia.

branco, nascido defeituoso. Inspirado pelas feições desse bezerro, houve quem determinasse: era o demo. Ainda que, nesse momento, Riobaldo não se aprofunde nas especulações acerca da existência e do papel de tal entidade, gostaria de deixar marcado que, já na primeira página da obra, surge uma alusão a essa figura, situada no sem tamanho do sertão. Ao lado das reflexões sobre o diabo, há as muitas reflexões sobre Deus.

Assim, desde aquela que concebo como a primeira parte da narrativa, é apresentada a tensão que marca o paralelo sempre efetuado entre essas duas forças. A meu ver, mais que entidades espirituais, há indícios, desde o início da obra, que podem nos levar a compreender essas forças como espécies distintas de movimento – implicando diferentes formas de ação, tipos de mudança, possibilidades de tomada de consciência, modos de percepção, posturas diante dos acontecimentos, ritmos.

[...] E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. [...] (ROSA, 1978, p. 21).

O diabo é às brutas, visível, ligado ao tempo perceptível. Deus é traiçoeiro, atua de mansinho, não se vê sua ação no tempo; Deus é invisível – o que remete aos sons de alta frequência, imperceptíveis ao ouvido humano. Em outro momento (ROSA, 1978, p. 46), essa concepção é reafirmada: Deus come escondido enquanto o diabo sai por toda a parte lambendo o prato. Tudo parece ser uma questão de percepção – e seus impactos no homem.

Pode-se substituir a aparente oposição entre Deus e o diabo por uma perspectiva onde essas forças surgem não exatamente como oposições, mas como complementaridades, a se manifestarem no próprio homem. Compreendendo essas forças como movimentos ou talvez como vetores, vemos que estes não se anulam, tampouco significam, necessariamente, direções distintas. Reafirma-se, por outro lado, a perspectiva de *ritmos* distintos. Aprecio essa perspectiva rítmica porque ela implica alguns elementos importantes: a noção de velocidade (rapidez x lentidão); a noção de percepção (consciência x inconsciência); a noção de “adesão” (ritmo x arritmia).

Um mesmo movimento pode ser complexo: pode alternar momentos de uma velocidade extrema com aqueles de uma aparente estagnação; pode-nos

possibilitar perspectivas distintas onde ora somos cômicos de nosso rumo e ora nos sentimos completamente perdidos; a ele podemos aderir como quem dança uma música (e assim, tornarmos-nos unos com esse movimento) ou a ele resistir como quem se assusta com um barulho. Ritmo: direção, velocidade, percepção, adesão. Creio termos aí uma outra pista fundamental: ao associarmos Deus e o diabo a ritmos, podemos também começar a nos perguntar acerca de uma perspectiva estética ligada à sua apreensão.

E o homem? Diante dos ritmos representados pelas forças divinas e diabólicas, cabe ao homem um lugar de mediação. Cabe a ele, no seu contato com o mundo, lidar com essas forças, o que o coloca diante de temas fundamentais da experiência humana, dentre as quais se destacam, sob meu ponto de vista, as relações tensionais entre três pares de opostos: *bem x mal*; *destino x acaso*; *medo x coragem*. Frente a elas, cabe a Riobaldo efetuar suas construções e posicionamentos.

Talvez seja este o primeiro grande aprendizado de Riobaldo – o posicionamento frente aos opostos, cujo emblema maior poderia ser representado pela própria oposição entre Deus e o diabo. O que talvez marque a apresentação dessas díades na dimensão *ordinária* do real é que, nessa esfera, a perspectiva de oposição não é superada. De forma distinta, Riobaldo já nos dá indícios de que, em outros momentos, mais próximos à experiência de contato com níveis extra-ordinários da realidade, a perspectiva dos opostos talvez possa ser vivenciada de uma outra forma.

Voltemos às oposições anteriormente citadas. Como consequência natural das reflexões entre Deus e o diabo, Riobaldo nos conduz a construções acerca das noções de bem e mal. A associação mais imediata é óbvia e corrente: Deus associado ao bem; o diabo, ao mal. Mas seria subestimar Riobaldo acreditar que suas reflexões cessassem por aí.

Deus, vinculado ao bem, se contrapõe ao “Temba”, relacionado ao mal. Seguindo de perto as associações efetuadas por Riobaldo a essas duas forças, podemos chegar ainda a outras elaborações menos óbvias. Ao bem e ao mal, vinculam-se também as perspectivas do destino (ou do sentido) e do acaso, vivências possíveis no fluir do tempo. Deus é associado à impossibilidade de apreensão de um sentido por parte do homem, ao passo que este sentido acaba sendo a ele apresentado em um momento que escapa ao seu controle – Deus é “de mansinho”. Deus é aquele que faz sua vontade valer ainda que seja por intermédio da ação de outros agentes, dentre os quais se podem incluir o homem e o próprio diabo.

Outra noção fundamental também é associada a Deus: “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 1978, p. 35). Deus, definitivo, está além das dimensões do tempo e do espaço. Estas últimas configurariam o espaço do diabo: o espaço da mudança, do movimento visível, da transformação, da separação. Por analogia, poderíamos então compreender o posicionamento de Riobaldo em alguns momentos, ao associar, por exemplo, o bem à harmonia total, que, por sua vez, representaria o definitivo, a ausência de mudanças, movimentos e transformação.

O demo é o contrário. A “ruindade nativa do homem” se aproxima mais da figura dele do que da figura de Deus. Nas palavras de Riobaldo, esse Deus definitivo estaria tão inacessível que o contato com ele se torna possível apenas a partir da mediação do diabo. Se pudermos deixar de lado uma postura tácita imersa no total maniqueísmo, herança de nossa cultura ocidental, e lidar de forma distinta com esse Deus e esse diabo, poderemos vislumbrar outros sentidos nas falas de Riobaldo. Primeiro: deixa de fazer sentido falar em bem e mal. A “ruindade” – o *ruim* –, à qual a personagem se refere talvez não configure uma oposição ao “bem”, mas ao “bom”. Talvez ele esteja a fazer não um julgamento de valor, mas a testemunhar o próprio desconforto do homem imerso em um mundo diabólico: mundo da eterna mudança, das transformações, do acaso, do sem sentido, das perdas. Mundo ordinário.

Diante dessa condição, que o homem não pode controlar, cabe-lhe um desafio: carece de ter coragem! Às vezes nossa impressão é de que a vida é mesmo burra: somos nós contra todos os acasos. Não vemos Deus, o definitivo, aquele que dá sentido. E o que não é Deus, é estado do demônio. Deparamo-nos então com o diabo, no nosso medo do que virá, no vai-vem da vida. O grande medo mistério; que dói. Mas seria o acaso a ausência do sentido ou apenas a impossibilidade de consciência do sentido? Seria o diabo um Deus “de costas”?

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. [...] (ROSA, 1978, p. 16).

Viver é mesmo muito perigoso. Diante do estado do demo, o medo, seu anagrama. Mas o que seria medo, e o que seria coragem? Construir respostas

para essas questões talvez esse seja um dos maiores desafios que o nível ordinário de realidade, caracterizado justamente pelas apresentações desse Deus-diabo, reserva a Riobaldo, maestro encarregado de executar esse *concerto*, aprendendo acerca da harmonia e desarmonia de cada ritmo e da combinação das notas.

No tocante ainda a essa tensão entre ritmos distintos, simbolizados pelas forças de Deus e do diabo – tão presente em toda a narrativa que constitui GSV – gostaria de avançar, contando agora com as contribuições de Umberto Eco, presentes em *Necessidade e possibilidade nas estruturas musicais* (1972). Confesso não ser o leitor mais indicado para compreender a fundo todas as considerações que tece nesse seu trabalho – considerando que sou um leigo no que se refere à teoria musical. Mesmo com esses limites, fui “capturado” por algumas idéias ali descritas. E a primeira delas relaciona-se justamente à idéia de *ritmo*.

Eco (1972, p. 164), refere-se a um estudo de Leonard B. Meyer sobre as estruturas e sobre os modelos de reação musicais. Vê-se que, no “discurso musical”, um estímulo se apresenta como ambíguo e inconcluso à atenção do fruidor, produzindo uma tendência para obter satisfação. Esta última seria descrita da seguinte forma: o estímulo ambíguo seria gerador de uma crise que, por sua vez, gera a necessidade de que o auditor encontre um “ponto firme” que resolva a ambigüidade. Talvez essa constitua uma chave interessante para que possamos compreender a famosa ambigüidade constitutiva de GSV – cristalizada na contradição de forças Deus-diabo. Um recurso utilizado na narrativa durante muito tempo é, portanto, a afirmação da ação de uma dessas forças em detrimento da outra – o que superaria a crise gerada pela ambigüidade, mas manteria uma perspectiva dicotômica.

Mas Eco (p. 168) também se refere a um outro conjunto de idéias que pode nos ajudar a avançar na compreensão da ambigüidade de GSV a partir desse raciocínio. O autor – ainda inspirado no trabalho de Meyer – nos diz que todas as civilizações musicais elaboram a sua sintaxe, surgindo no âmbito de cada uma um “modo de ouvir” orientado segundo sua tradição cultural²³. A dinâmica das crises e soluções, dessa forma, obedeceria a direções relativamente fixas. Assim, no sertão de Riobaldo, as forças são nomeadas (ouvidas) como Deus ou como diabo.

²³O que está sintonizado com a perspectiva anteriormente apresentada através das contribuições Wisnik (2002).

Entretanto, Eco (p. 176) ainda acrescenta um outro elemento a esse raciocínio – elemento este que considero fundamental. Quanto mais previsível e arraigada estiver essa forma cultural de “ouvir”, menos possibilidades se têm de dizer algo novo. Se, pelo contrário, pode-se sustentar a ambigüidade por algum tempo, nos vemos diante de possibilidades ainda por determinar, já que os termos ainda não estão fixados definitivamente num significado. Daí, segundo o autor, adviria o conceito de “informação”: quando há a ambigüidade, há também uma gama de significados possíveis que estão abertos. A possibilidade de informação (tomada como originalidade) dependeria, assim, da improbabilidade da mensagem que se recebe.

GSV, tomado sob essa perspectiva, afasta qualquer possibilidade séria de ser “explicado” – ao mesmo tempo em que potencializa sua dimensão aberta, sempre a produzir *novas* significações. A própria linguagem utilizada por Rosa traz à tona não apenas a ambigüidade e as crises que evoca, mas também o potencial ilimitado das novas informações.

Quanto a Riobaldo, ao final de sua narrativa parece superar a representação estabelecida que versa acerca das forças de Deus e do diabo. O *movimento* – travessia – passa a se localizar no próprio homem, que se apropria dos ritmos, fluidos.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, Ano 25, nº 40, nov. 1994, p. 07-29.

ARYA, Pandit Usharbudh. *Mantra and meditation*. 3. ed. Honesdale, PA: Himalayan International Institute of Yoga Science & Philosophy of the U.S.A., 1992.

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966, p. 31-49.

ECO, Umberto. Necessidade e possibilidade nas estruturas musicais. In: ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 161-187.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 20ª ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 118-162.

LEÃO, Ângela Vaz. O ritmo em *O burrinho pedrês*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 248-255.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 62-97.

MARÇOLLA, Bernardo Andrade. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor*: ritmo, transcendência e experiência estética em *Grande Sertão: Veredas*. 2006. 328f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MORAIS, Márcia Marques de. *Travessias do sujeito*: as representações da subjetividade em *Grande sertão: veredas*. 1998. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *Seminário de ficção mineira II*: de Guimarães Rosa aos nossos dias. Belo Horizonte, 1983. p. 09-39.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Departamento de Imprensa Nacional, 1958. (Cadernos de Cultura, 114).

RAMOS, Maria Luísa. O elemento poético em *Grande sertão: veredas*. In: *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966, p. 51-75.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª. ed. 7. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-20.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Col. Fortuna Crítica, v. 6. p. 378-389.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 19-75.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio A. Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Recebido em 26 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008

