

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luiza Novaes Telles Ribeiro

À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa

Tese de doutorado:

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2018



LUIZA NOVAES TELLES RIBEIRO

À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Lucia Guimarães de Faria

UFRJ

Profa. Marcia Sá Cavalcante Schuback

Södertörn University

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 05 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Luiza Novaes Telles Ribeiro

Graduou-se em Filosofia pela PUC-Rio em 2008 e obteve o título de mestre em Filosofia pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne em 2011. Concluiu em 2015 a Pós-Graduação *lato sensu* “Conscientização do movimento e jogos corporais – Metodologia Angel Vianna” na Faculdade Angel Vianna. Áreas de interesse: literatura brasileira, teoria da literatura, filosofia francesa contemporânea, dança.

Ribeiro, Luiza Novaes Telles

À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa / Luiza Novaes Telles Ribeiro ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2018.

148 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Guimarães Rosa. 3. Vozes animais. 4. Música. 5. Poesia. 6. Língua inarticulada. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

Para Noah.

Agradecimentos

Agradeço à Helena Martins por sua confiança e entusiasmo com a pesquisa, por suas leituras ao mesmo tempo meticulosas e inspiradas; pela interlocução sempre cuidadosa. E acima de tudo, por me dar coragem de permanecer na trilha do sentir-pensar com o coração.

Agradeço às aulas que assisti na PUC-Rio: aulas são momentos de inspiração, e numa aula boa, muitas páginas são afoitamente preenchidas com anotações, rabiscos rápidos, abreviações, para que não se perca a matéria viva que é aí oferecida.

Aos amigos, antigos e novos, com carinho: Aïcha Barat, Ana Coutinho, Luiza Rizzaro, Mariana Simoni, Marianna Poyares, Marina Mafra, Marlon Miguel, Nadin Derengowski, Nina Ströbel, Paola Ghetti, Pedro Bonfim, Richard Lambert, Rodrigo Brum, Sabrina Röstel, Sofia Karam.

Ao Andreas e ao Noah Wunn, minha família.

À minha mãe, Julia Novaes, ao meu pai, Sergio Telles, e ao José Quaresma, pelo inestimável apoio, cada um a sua maneira. Aos meus avós, Maria Gracinda de Novaes e Sergio Telles Ribeiro, pela presença afetuosa.

À minha irmã, Beatriz Novaes, “tia Bia”; pela alegria de tê-la a meu lado.

A Marina de Mello Lins, Maribel Mendoza e Rosângela Santana, a quem pude confiar meu bebê enquanto escrevia.

À Miriam Mantau, sempre.

A Rosi, Ewald e Claus Wunn e à Eva, pela torcida.

Agradeço a Maria Lúcia Guimarães, Marília Rothier, Marcia Sá Cavalcante e Rosana Kohl Bines, pelas inestimáveis sugestões e críticas pertinentes, assim como pelo vivo acolhimento e pela generosa escuta deste trabalho. Ao Marcelo Jacques e ao Paulo Henriques Britto, que aceitaram ser suplentes da banca.

Agradeço à secretaria de Letras, especialmente ao Rodrigo Santana Pinheiro, sempre solícito.

Agradeço, por fim, à Capes pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Resumo

Ribeiro, Luiza Novaes Telles; Martins, Helena Franco. **À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro, 2018. 148p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese se dedica à escrita de Guimarães Rosa sob a perspectiva da *inarticulação*: atenta às ocasiões em que a língua é levada a seu limite intensivo, ao se deixar atravessar sobretudo por vozes animais (grunhir, uivar, grasnar, piar, balir, sibilar, chiar, etc.), ruídos naturais (vento, água, fogo, etc.) e pelo registro musical. Explorando os modos singulares com que Rosa trabalha sonoridades investidas de forças anárquicas e criadoras, o estudo mostra que um dos traços mais relevantes em sua obra é trazer à tona a experiência de inarticulação da linguagem. Tal experiência manifesta-se como lugar privilegiado de desestabilização das fronteiras habitualmente pressupostas entre o que se convencionou chamar, de um lado e de outro, língua e vida – revelando o corpo material da língua como condição irreduzível para que se descortinem vínculos intensivos com as coisas através da literatura. O pensamento contido na própria forma como Rosa trabalha a sua língua é posto em diálogo com as reflexões de Gilles Deleuze/Felix Guattari sobre a língua intensiva, e com as considerações de Friedrich Nietzsche acerca da experiência dionisíaca da música. Assim orientada, a tese se compõe de três ensaios. O primeiro aborda a inarticulação da língua na novela “Buriti”, de *Corpo de Baile*, em leitura centrada na personagem Chefe Zequiel e nos modos pelos quais sua sensibilidade auditiva prodigiosa capta micro-percepções sonoras da noite e as transfere para uma língua à beira de se tornar guincho, uivo, assovio do vento. O ensaio seguinte mostra o paralelo existente entre o retorno do ruído na música contemporânea, capitaneado pelo músico John Cage, e a invasão da escrita pela infinita gama de sonoridades não dicionarizadas de que se compõe a obra de Guimarães Rosa. Elaborar-se ainda, em correlação com a analogia musical aí desenvolvida, uma interpretação da pouco comentada novela “A estória do homem do Pinguelo”, de *Estas Estórias*. Por fim, o terceiro ensaio apresenta a aliança entre poesia, música e inarticulação da língua no cerne do projeto literário do escritor mineiro. Oferece-se aí uma visão do processo criativo de Guimarães Rosa como transmutação de forças e afectos

presentes nos sons antes da articulação, em uma língua poética em íntimo enlace com a musicalidade. Também se propõem, nessa ocasião, leituras de “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de Baile*, e de “Duelo”, de *Sagarana*.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; vozes animais; música; poesia; língua inarticulada; língua intensiva; afectos; Deleuze; Nietzsche; John Cage.

Abstract

Ribeiro, Luiza Novaes Telles; Martins, Helena Franco (Advisor). **Listening to the inarticulate language in the work of Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro, 2018. 148 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis approaches the writing of Guimarães Rosa from the perspective of the *inarticulate*. It attends to those occasions in which his writing takes language to its intensive limit, at which it incorporates animal noises (grunting, howling, cawing, chirping, bleating, hissing, wheezing), natural sounds (wind, water, fire, etc.), and the musical register. Exploring the singular manner in which Rosa cultivates sonorities invested with anarchical and creative forces, the study shows that one of the most striking aspects of his work is the way it gives voice to the experience of the inarticulate within language. Such an experience manifests itself as a privileged site of destabilization of the traditional frontiers between what is conventionally called language and what is called life. This serves to reveal the material body of language as an irreducible condition for the creation of an intensive connection with life through literature. Rosa's thinking, as it is presented through his writing, is also put into dialogue with Gilles Deleuze's and Felix Guattari's notion of the "intensive language" and Friedrich Nietzsche's account of the Dionysian experience of music. The thesis consists of three chapters. The first approaches the inarticulate in the novella "Buriti", from *Corpo de Baile*. It focusses on the character Chief Zequiél, who possesses a prodigious auditory sensitivity that allows him to perceive very slight, night-time sounds and convert them into a language that borders on squealing, howling, the whispering of the wind. The following chapter draws parallels between the reintroduction of noise into contemporary music by John Cage in particular and the intrusion of a multitude of non-lexicographic sonorities into Rosa's writing. This musical analogy is also intertwined with an interpretation of the neglected novella, "A estória do homem do Pinguelo", from *Estas Estórias*. The third and final chapter discusses the alliance between poetry, music and inarticulate language at the heart of Rosa's literary oeuvre. It regards his creative process as a transmutation of the pre-articulate forces

and affects present in sounds into a poetic language that is intimately intertwined with musicality. Finally, it proposes a reading of “Cara-de-bronze” from *Corpo de Baile* and “Duelo” from *Sagarana*.

Keywords

Guimarães Rosa; animal noises; music; poetry; inarticulate language; intensive language; affect; Deleuze; Nietzsche; John Cage.

Sumário

0.	Folha avulsa	13
1.	Introdução	15
1.1.	A língua inarticulada: constelação de interesses	15
1.2.	O inarticulado nas margens da ciência da linguagem	29
1.3.	Divisão dos ensaios	38
2.	“Buriti”: a língua-corpo do noturno rumor	41
2.1.	O Registro do micro	41
2.2.	Sobre forças: “nos portais da noite, sentinela posta”	46
2.3.	Sobre a forma	55
2.4.	A língua inarticulada: intensidades infra-lógicas	56
2.5.	Culminações e entrelaces	61
3.	Composição para Rosa e Cage	66
3.1.	Uma combinação imprevista	66
3.2.	Inarticulação da língua e ruído na música	71
3.3.	Breve história da música contemporânea como retorno do ruído	76
3.4.	John Cage / Guimarães Rosa	83
4.	Poesia e inarticulação: quiriri no coração da língua	109
4.1.	“Cachos de acordes” e a língua como “substância plástica”	109
4.2.	“Cara-de-Bronze”: da poesia da natureza às palavras-cantigas	114
4.3.	Um interlúdio nietzschiano – língua e música	119
4.4.	“Duelo”: quiriri no coração da língua	126
5.	No cais, longe do São Francisco	136
6.	Referências bibliográficas	141
7.	Apêndice	147

Abreviações

Obras de João Guimarães Rosa mais frequentadas ao longo da tese:

[B]	“Buriti”. In.: <i>Noites do Sertão</i> . Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
[GS: V]	<i>Grande Sertão: Veredas</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
[CB]	<i>Corpo de Baile, volume I</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.
[EE]	<i>Estas Estórias</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.
[S]	<i>Sagarana</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
[T]	<i>Tutaméia. Terceiras estórias</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
[CRB] [R/CRB] [B/CRB]	[Com Edoardo Bizzarri] <i>Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri</i> . Belo Horizonte - São Paulo: Editora UFMG - Editora Nova Fronteira, 2003. Como se trata de obra com dois autores, nas citações, a primeira letra, R ou B, corresponde respectivamente a Rosa ou Bizzarri.
[CRM] [R/CRM] [M/CRM]	[Com Curt Meyer-Clason] <i>Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. Como se trata de obra com dois autores, nas citações, a primeira letra, R ou M, corresponde respectivamente a Rosa ou Meyer-Clason.

E, além disso, os sons aumentavam, multiplicavam-se, chegando a assustar. Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chiro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no oco do pau.

Guimarães Rosa, Sagarana

O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?

Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas

0.

Folha avulsa

(...) senão o **rãzoar**, socó, coruja, entes do brejo, de ocos, o *ror do orvalho da aurora*. – **Ih, é, ah! Ô** vida pra se viver! Ora chovia ou sol, nhoso lazer, enfadonhação, lutas luas de luar, nuvens nadas. **Drizilda**, **Droenha**, a **Drá**, **Drijimiro**, o **Drujo**, seo **Drães**, nuvens **drapuxadas**. Serafím sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho – de trastalastrás! **Nhácio**, **Nhemaria**, **Nhorinhá**, **Cunhãberá**, **Nhota**, **nhenhenhenha** cafundura. Lama-lhôfa. – *É fífrilim, coisa de nada...* **O rojo ruído do ribeirão**. São sons que abrangem tudo: ronflos, **grunhos**, **arruos**, balidos, gatimios, fungos de **cuíca**, semi-ornejos, **uivos** doentes, cavos soluços pneumáticos. Suplicam ou insistem, exigem, **dizem** coisas. Uns despregam um **muo** tremido, berberam como cabras. Outros gaguejam **agudo**, outros **mugemem**. **Zumbia**, **zunia**. Ora turbilhonava, sempre à mesma altura. Oscilou, foi, veio. Às duas margens da noite, **TOTAIS GRILOS** e a simultaneidade dos sapos, depois e antes do em-**Si**-estremecer das cigarras. (...) Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi. (...) as anhumas já usavam canto de paz: **Prraa-áu ! prraa-áu!** (...) elas voltam p'r'a festa delas com esse **nhâum, nhâum...** – *Txiú, txiú* – cantava o canção, preto e branco, de costas azuis. (...) **Tchô-tchá, tchô-tchá, tchô-tcháú!** Raro, o **pataleio** de um cavalo no cascalho. O responso pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos *finfininhos* e bezerras *fonfonando*. – Que **óte!** Que **ú!** Ao fim – quê – quando escutei toques de berrante: o **hu... huhuuhuu... hu...** e mesmo,

logo em pós, a tropeada e o aboio dos vaqueiros. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do **ô** e do **ão** (...).

Lilalilá! – um chamado alto de mulher, com três sílabas de oboé e uma de rouxinol.

Ú ú, ú! convocava os outros (...). **Eta eta eta!** – **coro:**

as mulheres aplaudiam a desfatura, com mais frases em patoá. – *Amigo, vamos*

abrir o A? Ora, ô. Do povoado do **Ão**, ou dos sítios perto. **Um crocitar**

grosso: o jacu-açu. Depois, o **gangolô** de aviso, em pescoço de boi.

Canta a rã, copos de olhos. O **ZUZO** das asas, degradingolando, dos morcegos,

que de lugar em lugar sabem ir – somente pelos canais da escuridão. Só não **se**

ouve é lontra nadar e mergulhar, e a coruja estender asas. Mas ela alimpa o bico,

dá **estalos**, **rosnou**, a coruja branca, rouca-raiva. Aí começa o **grôo** só, do

macuco, e incoam os sapos, voz afundada. Com as corujas, que surgem das grotas.

O clique-clique de um ouriço, no pomar. O nhambu, seu borborinho. O

ururar do uru,

o parar do ar, um tossir de rês, um **fanhol** de porteira

1.

Introdução

1.1.

A língua inarticulada: constelação de interesses

Atravessar um universo sonoro. Por um momento, interrogar a pregnância da visão em nossas formas de vínculo com o mundo – ou, ao menos, a prerrogativa que pensamos que ela possui. Pois é o som aquele vínculo subreptício e constante. É ele que sempre já está lá, conectando nossa existência a seres-gestos-espacos, insidioso e invisível como um aroma. É por uma teia sonora de filamentos sutis ou abruptos que experimentamos, ainda que sem nos darmos conta, o pertencimento primordial à vida. Pertencimento que habita o corpo silenciosamente enquanto líquidos, ar e uma intrépida trupe de partículas e átomos desenham suas biografias na carne. O som: seus grãos, suas mãos diminutas, seus dedos finos como os da chuva de Cummings.¹ Essa primeira voz do caos, que nada mais é senão a sua rudimentar maneira de nos tocar: “Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo, mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos (...)”².

Experimentar o som antes do código, assim como nos vem: bruto, desorganizado, ruidoso. É o arrastar de ondas, um apito intermitente, a voz solitária de um domingo, um miar ou ladrar, vigas que se movimentam no ar. Como pode a linguagem, feita de palavras que, queremos crer, conduzem a significados mais ou menos compreensíveis e comunicáveis, trair-se para dizer não ideias e conceitos, mas finos grunhidos, enigmáticos cantos, chacoalhares de gonzos, soluços, mugidos, ritmos surpresos.

É sob o auspício de tais interesses que proponho a tese na forma do percurso ou travessia por regiões sonoras na escrita de Guimarães Rosa. Travessia, portanto, onde se deseja explorar uma zona de cumplicidade entre literatura e som na beirada

¹ “somewhere I have never traveled, gladly beyond”. CUMMINGS, *Poem(a)s*, p. 86-87.

² DELEUZE & GUATTARI, “Acerca do ritornelo”. In: *Mil Platôs vol. 4*, p. 122.

intensiva da língua, tendo em vista que “(...) o estilo é uma tensão que coloca a língua em relação com sua margem intensiva: matéria não formada, som musical ou grito assignificante, isto é, desterritorialização do sentido que leva a língua ao seu limite”³. Pois, como a página sonora de abertura deste trabalho procura dar a ver, trata-se de uma escrita onde, em suas incursões mais intransigentes, jamais a voz humana articulada dura mais de um segundo sem ser interrompida por um grito, um cicio, um grasnar, um silvo, trechos semi-cantados, trepidações no solo, o zoar do aboio, ou por qualquer outra emissão sonora que provenha da infinitamente variada paleta de vozes animais.

Nesta tese, me endereçarei a essa camada verbo-sonora que não conduz imediatamente ao nível dos significados sob o título de “linguagem inarticulada”. Esta, apesar de poder ser considerada uma zona subterrânea, recalçada ou convenientemente “esquecida” da linguagem, sempre está presente nas emissões linguísticas mais cotidianas. Isso é: seguindo este interesse suscitado sobre o limiar de inarticulação da linguagem, é-se levado a uma zona de ruídos, ritmos, gritos; esta, quando reconhecida pela gramática, é confinada à classe supostamente autocontida das onomatopeias e interjeições. Recusando esta demarcação tradicional, procurarei frisar, por outro lado, que essa região constitui uma zona de inarticulação que é uma força em si (na verdade, uma multiplicidade de forças), e que, além disso, sempre convive com a zona do sentido, ela não é jamais definitivamente superada. *A inarticulação é condição da articulação, e vice-versa; nutrem uma à outra, como vasos comunicantes.*

No âmbito dos discursos contemporâneos sobre linguagem e literatura, Gilles Deleuze (com e sem Félix Guattari) acena com declarações simultaneamente excessivas e instigantes sobre a inarticulação como experiência-limite da linguagem. Afirmações como: “escritor é alguém que força a linguagem até um limite, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto”⁴ pululam em obras hoje bastante visitadas em diversos meios acadêmicos no Brasil, como é o caso de *Crítica e Clínica* e *O que é a filosofia?*. Apesar de certo fastio produzido pela vigorosa citação da obra deleuziana, acredito que a força de seu pensamento permanece e, dada a estreita ressonância com as questões que norteiam este

³ SAUVAGNARGUES, “Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal”. In: *Artefilosofia*, no. 9, p. 20-34.

⁴ DELEUZE; PARNET, “A de animal”. In: *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*.

trabalho, seu estatuto de interlocutor privilegiado se justifica. Outro interlocutor de primeira linha será Nietzsche, convocado quanto à relação entre palavra e música, bem como através do relevo que seu pensamento confere à dinâmica das *forças de formação* contra o privilégio das *formas acabadas*, onde se reconhece a confrontação entre Dioniso e Apolo, respectivamente.

Se a linguagem foi tradicionalmente compreendida como amálgama entre som e sentido, aqui procurarei observá-la como co-criadora de mundos ou, melhor ainda, de modos de vida.⁵ Linguagem vista não como substância ou Realidade isolável das nossas ações e modos provisórios de repartir o mundo segundo regras, leis ou hierarquias sempre permeadas de imprecisão e nonsense: não há a palavra certa, é preciso continuar falando. Ou, como quer Beckett: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”⁶. Isto é, não há qualquer sentido prévio ou latente aguardando ser pronunciado, tornado expressão; as negações, aqui – “nada”, “nenhuma”, “nenhum” – não ecoam propriamente niilismo, mas a tarefa, para quem vive a língua, de co-criar a experiência da vida, sem fundamentos, a cada instante. É notória a cumplicidade entre dois “fenômenos”: de um lado, a ausência de um sentido – original ou último – da experiência a ser descortinado pela linguagem; de outro, o reconhecimento de que os sentidos que a linguagem produz nunca se elevam acima da vida material das próprias palavras, oferecendo-se sempre como efeitos mais ou menos fugazes – embora possam ser, por vezes, extremamente eficazes em criar realidades, sobretudo quando esquecem sua origem mais ou menos precária e se naturalizam.

Se assumimos, portanto, a experimentação da zona sonora intensiva da linguagem, teremos uma situação em que o som não conduz a significados a serem apreendidos intelectualmente (em primeiro lugar). O uso intensivo da língua é a

⁵ Sabemos que a visão da linguagem como um sistema de alinhamentos ou conexões regulares entre sons e sentidos, manifestando-se ainda hoje no senso comum, remonta no Ocidente à tradição grega (cf., notadamente, Platão, em *Crátilo*, *Sofista*; e Aristóteles, em *De Interpretatione*). Sabemos também que, embora influente até hoje em disciplinas que tomam por objeto a linguagem, a perspectiva platônico-aristotélica foi combatida, com ênfases distintas, por um expressivo e eclético naipe de pensadores. Dentre esses, incluem-se os nossos interlocutores privilegiados Nietzsche (p. ex. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”) e Deleuze & Guattari (“Os postulados da linguística”. In: *Mil platôs vol. 2*).

⁶ BECKETT, “Três diálogos com G. Durthuit”. In: ANDRADE, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 175.

exploração de zonas selvagens em que se subverte o hábito de considerar a língua instrumento para a transmissão de significados – o que pressupõe a subordinação do som ao sentido. Então, aonde conduzem esses sons soltos, não domesticados, não submetidos a uma pretensa malha de sentidos? Pode-se apostar, por exemplo, que a linguagem entregaria sua face imediatamente expressiva, viva; sua potencialidade para reverberar afectos, como a pele de um tambor reverbera as batidas que são o ritmo dos devires a percorrer o corpo do tocador. Como a língua se revela co-criadora de vida?

Uma das maneiras de abordar a cumplicidade entre linguagem e vida é surpreender o vínculo entre linguagem e *afecto*, no sentido cunhado por Deleuze:

Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível.⁷

A música como veremos, desempenhará papel importante dentre os interesses que se constelam em torno da inarticulação. Não apenas Deleuze, mas também Beckett (“Nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentar um suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a Tudo.”⁸), para citar apenas mais um exemplo, parece reconhecer na música (ou no silêncio...) uma espécie de culminação aquém-além da literatura. Por ora, retenhamos apenas certa afinidade entre a experiência rumorosa da inarticulação da língua, percorrendo graus de intensidade entre palavras e devires (aqui, criação de afectos na *escrita literária*) e a experiência da música enquanto condução privilegiada por passagens de afectos não submissos a qualquer finalidade exterior a eles mesmos.

Entre literatura e vida haveria, por assim dizer, a possibilidade de travar contato com uma zona da língua onde sons e afectos correm mais ou menos embaraçados, pouco discriminados. Região em que a língua se faria mais permeável a afectos, menos cerebral e mais visceral. Nesta perspectiva, o seguinte fragmento manifesta a disputa travada entre V. Woolf e a língua, afim de extrair dela um som à altura de traduzir um afecto:

⁷ DELEUZE; PARNET, “I de ideia”. In: *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*.

⁸ BECKETT, “Carta alemã”. In: ANDRADE, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 170.

deixem um sofredor tentar descrever uma dor de cabeça a um médico e a língua logo se torna árida. Não há nada pronto para ele. É obrigado a cunhar palavras por sua conta, e, tomando a sua dor numa mão e um punhado de puro som na outra (como fez, talvez, o povo de Babel no começo), macerá-los, juntos, de maneira que resulte, ao final, uma palavra novinha em folha.⁹

O trecho traz à luz um possível horizonte de desejo de todos os escritores que se confrontam com a questão do estilo: a tarefa árdua de re-imaginar o vínculo latente entre sons e afectos em uma língua. Mas, mais fundamentalmente, suscita a associação interessantíssima de que interpelar a face puramente sonora (ou sonoro-afectiva) da linguagem é necessariamente convocar uma cena de gênese. Pois pode-se pensar que é com o som, som que responde às demandas da Vida, que a linguagem (ao menos a linguagem falada) tem início: a palavra nova, segundo Woolf, nasceria da maceração entre a dor e um punhado de puro som. Este “nascimento” da palavra, da língua, dá-se, porém, a todo instante, pois, como disse acima, a experiência da inarticulação (o)corre sempre concomitante à articulação. Não se trata aqui, portanto, de apontar uma gênese cronológica da linguagem, como o queria, por exemplo, Rousseau:

Não foi a fome nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem das nossas mãos, deles é possível se alimentar sem falar; persegue-se em silêncio a presa que se quer comer: porém, para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as primeiras palavras inventadas e eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas.¹⁰

Este fragmento do *Ensaio sobre a origem das línguas* é, com as devidas reservas em relação a sua concepção cronológica de temporalidade, de grande interesse para este estudo. Rousseau se posiciona contra a concepção de uma origem das línguas por necessidade de sobrevivência (fome ou sede), e a favor de uma origem de cunho, digamos, intersubjetivo e afectivo. Sob esse ponto de vista, a língua teria desde sempre uma corrente de canto e paixões atravessando suas emissões sonoras mais corriqueiras.

Tais especulações encaminham a um possível vínculo ligando a zona de inarticulação da linguagem aos primórdios da própria criação linguística – onde, não custa reiterar ainda uma vez: “primórdios” tais que não reenviam à

⁹ WOOLF, “Sobre estar doente”. In.: *O Sol e o peixe. Prosas poéticas*, p. 69.

¹⁰ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 106.

anterioridade temporal, mas a uma gênese contígua ao caráter desde sempre herdado¹¹ da experiência linguística. Tal relação entre gênese da língua e inarticulação conduz ao segundo interesse desta tese: explorar a região intersticial, larval, ctônica de forças pré-formais, que participam do processo dinâmico de formação da forma. Algo próximo do que Paul Klee declara acerca do artista moderno: “Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais.”¹² Não se trata de opor forças e formas como uma dualidade estática, mas de conceber uma disputa entre a observação do polo de movimento incansável que recria constantemente a vida e a linguagem (o polo das forças) e o polo onde o movimento tende a se cristalizar em formas, mais ou menos provisórias. A superação da diferença categórica entre forças e formas se dá na medida em que se reconhece que toda forma traz em seu bojo multiplicidades de forças. Contudo, esse reconhecimento não invalida a realidade da cristalização relativa de certas formas, que atravessam processos de naturalização (por interesses políticos de grupos dominantes e, não menos, por acasos e contingências) e se estabelecem como “as Verdadeiras articulações do Mundo” – como tantas vezes, como se sabe, a filosofia contemporânea, sobretudo tributária do pensamento genealógico de Nietzsche, não cessou de denunciar.

Sob essa perspectiva, se ilumina de maneira nova a criação linguística de Guimarães Rosa: um escritor particularmente permeável às forças anárquicas de Vida. Afirmando em diversas ocasiões, e isso apesar de sua notória erudição, ter na sensibilidade e na intuição seus principais aliados na criação literária, Rosa estabelece-se como um autor xamânico¹³ por excelência. Em carta à tradutora americana Harriet de Onís, o autor sugere uma correção à fórmula por ela proposta:

‘THE RIVER WAS A LONG MOANING TONE’ - ? (sem vírgula separando o LONG do MOANING). Sinto, nela, qualquer coisa de curto, forte, concreto, inteiro, animal, primitivo, elementar, escuro e dinâmico, intenso, menos comum, mais vivo. O ‘prolonged’ eu acho diluído, abstrato, previsível na frase, não fere,

¹¹ Célebre motivo levantado por Saussure: “A qualquer época que remontemos, por mais antiga que seja, a língua aparece sempre como uma herança da época precedente.” *Curso de linguística geral*, p. 85.

¹² KLEE, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 64.

¹³ “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. (...) O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população pela qual ele é responsável de direito.” (DELEUZE & GUATTARI, *Mil platôs vol. 4*, p. 21-2.) A última frase é provocativa, como o próprio Deleuze reconhece em outras passagens, o escritor se implica em muitos outros devires minoritários.

não choca o leitor. E, a ausência de vírgula, que proponho, con amore, tira o LONG do TONE e prende-o, irremediavelmente, ao MOANING: como se decorresse de um TO MOAN LONG... Sei que, com isso, violentar-se-ia um pouco do repouso idiomático do inglês.¹⁴

O trecho revela a aliança profunda entre a sonoridade da língua e qualidades de afecto que Rosa dedilha como quem procura a nota ou o acorde insólito, desbravador de novas sensibilidades (“qualquer coisa de curto, forte, concreto, inteiro, animal, primitivo, elementar, escuro e dinâmico, intenso, menos comum, mais vivo”). Como um canal potente, ele se deixa atravessar por forças de sensações e sentimentos que talvez não existissem antes; sensações e sentimentos que o autor precisa – por uma necessidade imperiosa, cujas fontes são o próprio mistério da criação – trazer à tona e tornar disponível à experiência comum. Tais sensações provêm da escuridão inominável onde fervilham forças; estas são canalizadas através do escritor para a língua, que então se destece, arrebenta em certos pontos para tornar a se conectar em outros, recebendo no próprio corpo os gritos de inarticulação que a expõem ao Fora e que são, simultaneamente, o testemunho de sua força viva. São Audições no limite da linguagem literária, como quer Deleuze; Audições que não são uma reprodução da experiência, mas que o autor faz emergir, pela primeira vez, nas malhas da sua língua, no mundo da experiência possível de todos. Certa vez disse F. Gullar: “O escritor escreve para que a linguagem desapareça, para que ela se transforme nos barulhos, nas vozes, nos cheiros, nos relâmpagos e sombras em que o corpo do homem apreende a vida”.¹⁵ Ora, não acredito que se trate de fazer a linguagem desaparecer, mas de fazer toda essa vida de vozes, cheiros, relâmpagos e sombras emergir *na* própria linguagem, através do seu corpo material: visual e sonoro. Há uma corporalidade da língua. Assim como a vida de uma pessoa atravessa o ritmo e a qualidade da secreção de suas glândulas, o peso que entrega ao chão ao mover-se, um vinco de expressão ou desvio de postura, cada língua tem sua abundância ou escassez de consoantes, um desenho específico de acentos, uma fatia de rispidez e doçura, sua melodia, seu ritmo, suas indeterminações e obsessões.

Nessa sondagem de forças que operam na experiência da linguagem, privilegiarei, como já foi dito, as forças que incidem no registro sonoro. Forças

¹⁴ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 99.

¹⁵ GULLAR, *Indagações de hoje*, p. 149.

tendem a dizer respeito a sensações e afectos, a estar do lado da sensibilidade, enquanto formas seriam testemunhas do entendimento, da racionalidade. Por outro lado, é claro que se pode falar de forças do intelecto, na medida em que um conceito também está impregnado de interesses. Conceitos apresentam, contudo, a tendência a estabelecer teias de relações predominantemente sedimentadas, estáticas – ainda que possam, também, ser incrivelmente inspirados, inusitados e em sintonia com as forças de vida; até mesmo liberadores de vida. Isso ocorre quando permanecemos vigilantes das situações a cada vez singulares em que certos conceitos podem ser empregados.

Por outro lado, sensações, intuições e afectos tendem a estar mais próximos ao movimento da vida, a forças inconscientes, no limite por vezes tênue entre o orgânico e o psíquico; forças que interceptam, destecem ou deslocam as disposições rígidas e abstratas do regime intelectual. É justo buscar, diante de tais tendências, um modo de conceber o conceito em que este seja prenhe de maior plasticidade, e, assim, disponha de certa porosidade com as singularidades vivas. A criação de conceitos que façam jus à vida, se assim posso me expressar, é a tarefa que Deleuze, em sua obra com Guattari, situa no âmago da filosofia ao definir o conceito como coordenação de intensidades: “O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou em sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: algo de indiscernível, que é menos uma sinestesia que uma sineidesia. (...) é uma *intensão* presente em todos os traços que o compõem.”¹⁶ Como disse, portanto, não se trata de defender a existência de fronteiras estanques entre forças e formas, sensibilidade e entendimento, mas de reconhecer graus e tendências. Assim, sensações também podem ser repetitivas, quando estão a serviço de um desejo de morte e com isso, não deslocam as determinações mentais, mas reafirmam suas ilusões e medos. Contudo, tratando-se de arte, considerarei o aspecto vital de afectos e perceptos como forças positivas e liberadoras: o campo que Deleuze & Guattari atribuem à arte é assolado por afectos e perceptos impessoais, e, por princípio, impregnado de forças.¹⁷

¹⁶ DELEUZE & GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 28-9.

¹⁷ A relação entre sensação e forças é amplamente explorada por Deleuze em *Lógica da sensação*. P. ex.: “Bacon faz a pintura do grito porque põe a visibilidade do grito, a boca aberta como um abismo de sombra, em relação com forças invisíveis, que são apenas forças de futuro. (...) Não gritar *diante de...* nem *de...*, mas gritar *para* a morte etc., para sugerir esse acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força insensível do que faz gritar.” DELEUZE, *Francis Bacon. Lógica da sensação*, p. 66.

Mobilizam-se, portanto, os rastros de uma disputa entre entendimento e sensibilidade como origens da experiência linguística, em que a última é privilegiada. A fabulação de uma teoria afectiva da origem do som na linguagem também não está longe de certa veia temática de Nuno Ramos em *Ó*:

Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com olhos cavos? Ele grunhiu, e esse grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome; ela *ganhou* seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele.¹⁸

Aqui, porém, o nascimento da língua surge sob uma sombra negativa, como retenção daquilo que é vivo, fugidio, indistinto. O emergir da linguagem é acusado como *perda*. Mas a própria escrita de Nuno, com suas enumerações, percepções sutis de estados canhestros, prosaicos, trazendo à luz o desmazelo da experiência física do mundo em imagens de flagrante vigor poético, revela uma língua que é muito mais do que negatividade; ela atua, antes, como co-criadora da percepção e da sensibilidade. Este é o ponto de vista que se assume nesta tese.

Tal problemática leva, por outro lado, à cena de gênese a que já aludimos. Assim, a origem da linguagem como grito, canto ou grunhido expõe, mais uma vez, a linguagem inarticulada como protagonista dessa cena originária. Gênese que não é, insisto, ponto perdido no passado, mas um processo sempre presente, simultâneo a qualquer uso da linguagem, seja cotidiana ou literária. Todo uso da língua, por mais racional que se queira, é sempre, também, um grito, um urro, a expressão de uma dor ou de um prazer, um pacto com a animalidade, assim como com o reino mineral, inorgânico.

Conferir prerrogativas à sensibilidade é reconhecer o corpo como fonte da criação artística e como nosso ancoradouro entre as forças que compõem a Vida. Sem querer ir demasiadamente longe nesses meandros que testemunham de certa revalorização do lugar do corpo entre os discursos artísticos e de ciências humanas ao longo do século XX, não posso, contudo, deixar de mencionar a afinidade do que se desenvolve nesta tese com tal revalorização. É no, pelo, e com o corpo que se vive, e, principalmente, se cria. Criações puramente intelectuais tendem a ser inférteis e repetitivas de padrões dominantes ou normativos. Nietzsche diria: “O

¹⁸ RAMOS, *Ó*, p. 20.

que é *amor*? O que é *Deus* se lhe falta qualquer gota de sangue?”¹⁹ O corpo, contudo, não deve ser reificado, mas visto como médium ou membrana de interface interior-exterior. Me agrada, a esse respeito, a imagem do artista-árvore de Paul Klee:

Pelo que podemos supor, o artista dedicou toda a sua atenção a esse mundo multiforme, e de alguma maneira encontrou seu caminho nele. Com toda a calma. Ele tem um senso de orientação tão bom que é capaz de organizar a passagem fugidia dos fenômenos e das experiências. Essa orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização ramificada e diversificada, é que eu gostaria de comparar à raiz da árvore.

Dessa raiz afluem para o artista as seivas vitais que vão passar através dele e através dos seus olhos.

Portanto ele ocupa o lugar do tronco.

Pressionado e movido pela seiva daquele fluxo, ele encaminha o que foi vislumbrado para a obra.²⁰

Pouco importa que Klee empregue a imagem da árvore, alheia ao pensamento rizomático de Deleuze & Guattari, com o qual se travará diálogo ao longo da tese. Interessa, antes, na imagem evocada, a concepção do artista não como interior fechado sobre si, mas como lugar de passagem, como transformador de impulsos oriundos da Vida em nova criação, que, simultaneamente, difere e repete as forças que a engendram. A arte deixa de ser mistificada como exclusiva a alguns gênios eleitos e se torna a culminação natural do ser, como um fruto ou uma flor.

Sensível a tal processo de transcrição, Benjamin formula, a respeito de Kafka, este belíssimo esclarecimento:

Mas a palavra desdobramento tem dois sentidos. O botão se desdobra na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser desdobrado, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à Parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra em flor.²¹

Alargando o sentido das palavras de Benjamin – embora com prejuízo do modo como sua formulação convém singularmente à enigmática obra kafkiana –, pode-se dizer que a criação artística equivale a um desdobramento dos elementos de origem em que estes não podem mais ser discernidos no produto final, que

¹⁹ NIETZSCHE, *Gaia ciência*, § 372, p. 276.

²⁰ KLEE, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 52.

²¹ BENJAMIN, “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In.: *Obras Escolhidas vol. I*, p. 147-8.

constitui uma espécie de desabrochar de tais elementos em um registro absolutamente diverso do que se tinha na situação inicial. Uma culminação do processo pelo qual a árvore se enraíza no solo, absorve nutrientes, absorve o oxigênio do ar circundante e os transforma; isto é, transforma o seu atravessamento no mundo.

Em movimento muito afim aos que coleciono aqui, trago esta explicação de Hilda Hilst a propósito do título de uma de sua obra *Fluxo-Floema*:

Fluxo – transbordamento, preamar; Floema – uma palavra de botânica designando o conjunto dos vasos liberianos, condutores da seiva elaborada; Fluxo-Floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmos é que se torna possível o conhecimento do outro.

Conhecer-se não para tomar posse de si mesmo, mas para libertar-se.²²

Fluxo-floema é a maré que se expande pelos vasos do corpo; maré que se avoluma com o acúmulo de elementos do meio – sensações, leituras, encontros, conversas, pesquisas, experiências, pressentimentos, intuições, cheiros, músicas, etc. – e transborda o artista individual para materializar-se novamente na criação que ele assina.

Há certo tempo nesta introdução abuso do termo Vida, com maiúscula, sem justificá-lo. Por Vida entendo forças criadoras e destruidoras, positivas e negativas – para além do bem e do mal –, que ultrapassam a simples vivência pessoal. O élan vital de Bergson, a força movente e misteriosa que preside todo gesto, movimento e criação genuínos. O que vibra, pulsa, move. O que almeja por saúde. O que grassa em terreno baldio e em toda parte. A alternância constante entre criação e destruição, no fundo de toda criação. O motor invisível embutido na matéria. A força em todas as forças. O mistério. Vida antes como singularidade do que substância com atributos. Assim, o inarticulado, o som inarticulado, seria ao mesmo tempo a convocação para uma experiência da inarticulação no mundo. Aquele lugar de voragem onde o código se destece, onde as articulações que a linguagem supostamente lança sobre o mundo recuam e deixam ver toda sorte de relações obscurecidas ou até sensações puras, sem relação, que irrompem de maneira improvável e luminosa: “Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde

²² HILST, depoimento ao jornal O Estado de São Paulo, em 08/12/1970.

esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?”²³

É, no mais, delicado distinguir de forma estável as ações que provêm sobretudo da sensibilidade e do corpo daquelas atribuídas principalmente ao entendimento, ao intelecto encerrado em si mesmo. Acredito antes que, embora em geral essas duas potencialidades se encontrem misturadas, é possível visualizar dois polos como os extremos de uma linha infinitamente graduada. A possibilidade de um equilíbrio entre ambos é expressa pela sentença de Nietzsche: “quanto mais o nosso estado afetivo entra em jogo relativamente a uma coisa, mais nós temos olhos diferentes para essa coisa e mais completo será nosso ‘conceito’ dessa coisa, nossa ‘objetividade’”²⁴. Um conceito assumidamente imbuído de afecto, criado diretamente a partir da matéria viva sem sufoca-la demasiadamente, mas permitindo-lhe uma tradução e, então, uma sobrevida – eis a utopia que alimenta muitos pensamentos ditos da alteridade.

Visualizando os extremos da linha graduada, em um dos polos está a sensibilidade pura, em outro, o entendimento puro (ambos apenas virtuais). Assim, quando mencionei a liberdade da criação linguística em Rosa, me referi não à liberdade intelectual e abstrata de ser o árbitro a selecionar soberanamente definições e palavras apropriadas (embora esta dimensão também se faça presente), mas, antes, à liberdade de se aliar às forças da sensibilidade, sendo essas as mais passíveis de levar o artista a lugares insuspeitados. A liberdade viva de *não* usar a palavra apropriada, de deixar-se traduzir em “worse English”²⁵. É por lidar com forças mais imperativas do que o bom-gosto ou a norma culta, por se fazer receptáculo e transmissor dessas forças para a linguagem, que Rosa recria o idioma, mexendo nos pântanos por trás dos terrenos mais sedimentados do código do vocabulário e da sintaxe. É por não travar relação com a língua como código, mas como elemento vivo (pois não é simplesmente condição de relação com a experiência, mas trama-se *na, com a, a partir (da) e apesar (da)* própria experiência) em que se move. E, acredito, é a sua desfiguração sonora da linguagem

²³ DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 14.

²⁴ NIETZSCHE apud KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, p.151 (minha tradução).

²⁵ “Acho a frase ainda sem ‘energia’ poética. Ah, que lástima não se poder preferir as frases em ‘worse’ English, mas a bem do poder expressivo e sugestivo, à maneira de Joyce!” ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 101.

um dos aspectos que mais testemunham da sua conexão profunda com a criação. Rosa enquanto escritor deixa assim de ser simplesmente humano. Não é o autor-homem que detém a linguagem como instrumento de dizer o mundo. Mas o médium da linguagem por onde atravessam todas as vozes do mundo. A língua inarticulada, animal, natural ou coisal, língua das estrelas e dos vermes, intercepta a voz humana em sua escrita e assume a dicção.

Gostaria agora de assinalar outro aspecto da inarticulação da língua que ainda não foi tocado. Para além do vínculo com a sonoridade selvagem e forças pré-formais, os sons inarticulados, o grito, o urro, a infinita inflexão das vozes animais e os estalos mecânicos, testemunham de uma face pouco abordada da linguagem: a sua energia. Talvez sejam a psicanálise e a antropologia (em estudos sobre feitiçaria associada ao uso da linguagem) os campos que mais se debruçaram sobre esse tema. Sem entrar nos nessas disciplinas, penso ser possível abordar uma espécie de energética da linguagem em geral, particularmente vibrante quando se tende à inarticulação:

(...) as anhumas já usavam canto de paz: **Prraa-áu ! prraa-áu!** (...) elas voltam p'r'a festa delas com esse **nhâum, nhâum...** (EE 142)

Trata-se, nesse ponto, de um objeto de análise extremamente sutil, beirando o impalpável. A energética da linguagem que a inarticulação conduz ao protagonismo da nossa experiência linguística tem visível parentesco com o conceito de língua intensiva de Deleuze, que explorarei no primeiro ensaio da tese, dedicado à novela “Buriti”, de *Corpo de Baile*. Por ora, adiante-se que a escrita de Rosa é singularmente atravessada pelas mais incongruentes frequências sonoras. Uma novela como “Entremeio – com o vaqueiro Mariano” não pode ser lida em registro homogêneo, que remeteria a um suposto sujeito único da enunciação, sendo, ao contrário, permeável a efusões ou atenuações de energia prodigiosos, como ocorre a um corpo vivo, atravessado por uma legião de afetos que o expropriam de si ao mesmo tempo em que o constituem nesse mesmo feixe único de atravessamentos singulares. Abordar a linguagem a partir da sua dinâmica de energia é concebê-la como expressiva em si. Da mesma forma como, diante de um corpo, não prestamos atenção apenas ao que esse corpo diz verbalmente, mas ao que ele expressa em gestos, esgares, trejeitos, fluidez ou rigidez, lentidões e arroubos. Para chegar a um refinamento dessa percepção é necessário ser um leitor

não apenas cerebral, mas disposto a acionar outras antenas. Assim como quem trabalha com o próprio corpo aprende a detectar a distribuição de tensões pelos músculos, a posição dos ossos, desvios, compensações, a inesperada leveza de um passo que se apropria do espaço. Esse campo expressivo para além do que é cabalmente significado pela linguagem (supostamente) não é dos mais valorizados diante do privilégio do regime racional-mental em nossos modos de vida ocidentais – embora, inconsciente ou conscientemente, sem cessar escapemos de seus confinamentos. Energia, vibração, graus de intensidade, diferenças de timbre, ritmo; são esses alguns dos aspectos, portanto, que procurarei observar ao longo das leituras tecidas nessa tese.

Por fim, um último ponto para completar provisoriamente a constelação de conexões possíveis em torno da problemática da inarticulação remonta aos atravessamentos possíveis entre linguagem e música. Interessam os momentos em que a língua de Guimarães Rosa é arrebatada por um devir-música em dois sentidos, pelo menos. Primeiramente em um sentido mais genérico, significando por aí a predominância de uma linguagem prodigiosamente inventiva, que o leitor experiencia antes como quem é guiado por uma melodia insidiosa – como a que conduz os ratinhos de Mozart –, do que como compreensão intelectual de cada componente do todo para, ao final, produzir uma síntese. Como se ouvíssemos uma música, a língua de Rosa nos atravessa por outros canais, antes sensuais e sensoriais do que cerebrais. Em segundo lugar, correlato ao que acabo de admitir, haveria musicalidade na língua de Rosa na medida em que esta privilegia um conhecimento do mundo a partir de uma experiência criativa, de uma tradução inventiva do mundo na própria materialidade da língua em oposição a uma linguagem que diria a Verdade, segundo o paradigma da representação. Assim, o próprio da música seria o fato de conduzir prescindindo da compreensão. Um rapto, um roubo antes da intenção: encantamento. Perda de controle. Uma expressão que o escritor usa muito: “vai, foi.” Sob essa ótica, a pesquisa possui afinidades com o tema do célebre artigo de Augusto de Campos, “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”²⁶, que entrevê uma espécie de tema musical gravitando em torno da personagem Diadorim.

²⁶ CAMPOS, “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”, In.: *Guimarães Rosa em três dimensões*.

1.2.

O inarticulado nas margens da ciência da linguagem

Penso ser interessante, para melhor nos acercarmos da problemática da inarticulação, considerar o estatuto marginal desse fenômeno no âmbito da vertente seminal da ciência da linguagem.

A noção de articulação, em linguística de inspiração saussuriana, que veio a desaguar no estruturalismo linguístico, evoca, de imediato, uma imbricação entre o registro fisiológico e o semiológico, situando-se, portanto, entre a fonética e a fonologia. Dito de maneira um tanto rápida: articular implica simultaneamente articular o som e articular o sentido, pois é articulando os fonemas ou unidades distintivas de uma língua que se produzem os seus signos. É verdade que, se formos mais a fundo, a problemática se complexifica. O próprio Saussure já admite que um significante não se liga imediatamente a um significado, mas significa apenas quando inserido em uma rede de significantes cujos significados se limitam reciprocamente (viés explorado no célebre capítulo sobre o valor linguístico do *Curso*). No entanto, Saussure nunca abandona completamente o projeto de identificar os signos da língua; isso indica que, ainda que reenviando à rede significante, as unidades devem ser de alguma forma preservadas. Articular significa, portanto, em primeiro lugar, a capacidade de articular sons no aparelho vocal; mas não quaisquer sons, e sim os fonemas (finitos) que constituem o repertório de determinada língua. O número de fonemas de uma língua é sempre limitado e, segundo alguns fonologistas, é possível determinar o sistema fonológico de uma língua com base na combinatória de seus fonemas (como no projeto de Hjelmslev). Martinet, por sua vez, elabora a tese da dupla-articulação da linguagem. A primeira articulação corresponde às menores unidades significativas da língua, a segunda, aos elementos a que chegamos ao analisarmos estas unidades e que, em si, são assignificantes (os fonemas):

Graças à segunda articulação, podem as línguas contentar-se com algumas dezenas de produtos fônicos distintos uns dos outros, que se combinam para se obter a forma vocal das unidades da primeira articulação: assim em *cabeça* aparece duas vezes a unidade que representamos por *a* – a mesma que reencontramos em *mesa*,

nos artigos *a* e *uma*, etc.²⁷

Ou seja: os elementos da segunda articulação devem ser unidades *discretas*, repetíveis e identificáveis, o que torna a linguagem articulada particularmente econômica. Não entrarei mais a fundo nas análises de Martinet devido aos limites e intenções deste trabalho. Contudo, uma última passagem de seu *Elementos de linguística geral* permitirá esclarecer o lugar reservado à linguagem inarticulada no seu pensamento:

Os gritos são inanalísáveis e correspondem ao conjunto, inanalísável, da sensação de dor. Inteiramente diferente será se eu pronunciar a frase *tenho uma dor de cabeça*: nenhuma das cinco unidades sucessivas que a compõe (*tenho, uma, dor, de, cabeça*) corresponde ao que na minha dor há de específico, e cada uma delas pode figurar noutros contextos para exprimir outra coisa (...). o que seria um sistema de comunicação em que a cada situação, a cada dado da experiência, correspondesse um grito próprio [?] (...). Alguns milhares de unidades do tipo *tenho, dor, cabeça, de, uma*, com largas possibilidades combinatórias, permitem-nos comunicar mais coisas do que vários milhões de gritos inarticulados diferentes.²⁸

Esta passagem é significativa. Ela indica que, para o tipo de pensamento linguístico que confia na existência de algo como uma “língua pura”²⁹, ou, ao menos em uma Realidade da língua, encerrada em si mesma, seja ou não na forma de um sistema opondo-se à Vida, ao Mundo, ou ao que quer que se considere como o “exterior” da linguagem, é necessário excluir os fenômenos associados à inarticulação – se não da própria definição de linguagem, ao menos do seu suposto centro. Para tais linhagens teóricas, o inarticulado se definiria como emissão sonora não reconhecida pelo sistema da língua: quer se trate de “palavras-sons” compostas de fonemas não pertencentes à língua, ou geradas por uma combinação de fonemas a ela exótica – ou ambas as possibilidades. O limite das experiências de inarticulação da língua apontariam, assim, para a produção de manifestações vocais não pertencentes a qualquer língua humana. Vemos aqui, portanto, em que medida o tema da linguagem articulada é cúmplice da distinção entre humanos e animais,

²⁷ MARTINET, *Elementos de linguística geral*, p. 12.

²⁸ MARTINET, *Elementos de linguística geral*, p. 11.

²⁹ Como desejava o estruturalismo em geral. Por exemplo, Jakobson: “Esta língua dos fonemas é de entre os diversos sistemas de signos o mais importante, é para nós a língua por excelência, a língua propriamente dita, a língua em si (...)” (JAKOBSON, *Seis lições sobre o som e o sentido*, p. 60). E Benveniste: “A linguística entra então na sua terceira fase, a de hoje. Toma por objeto não a filosofia da linguagem nem a evolução das formas linguísticas mas, em primeiro lugar, a realidade intrínseca da língua, e visa a se constituir como ciência – formal, rigorosa, sistemática.” (BENVENISTE, *Problemas de linguística geral*, p. 21-22).

já que é primordialmente à gama multifacetada das vozes animais que se costuma associar o inarticulado.³⁰

Pode-se imaginar o fenômeno da inarticulação como uma gradação: em seu centro intensivo estariam as vozes animais (grunhir, uivar, grasnar, guinchar, piar, balir, sibilar, zumbir, zunir, etc.), assim como ruídos naturais (vento, água, fogo, etc.) e mecânicos (passos, portas, rodas, barulhos industriais, etc.). Em torno desse centro de gravitação, definido pela sua instabilidade, orbitariam fenômenos tradicionalmente reconhecidos como periféricos: o caso das exclamações, interjeições e onomatopeias. Qual seria aí o lugar da música? Ora, antes de tudo há muitos tipos de música, mais ou menos codificadas. O que interessa a este trabalho não é um tipo de música determinado, mas a musicalidade; sendo que, de toda forma, se privilegia a associação da inarticulação da língua com experiências musicais em que a materialidade do som é valorizada em si (mais do que a atenção às leis do tonalismo, por exemplo, que impõem uma estrutura mais ou menos fixa à composição). Além disso, será explorado, no segundo ensaio deste estudo, o vínculo entre inarticulação e ruído. Compreendendo assim a musicalidade como privilégio de explorações livres do som, penso que ela se situa no mesmo núcleo intensivo onde circulam as vozes animais, sendo, talvez, a experiência musical ainda mais radical. Por outro lado, pode-se falar de maneira mais geral, como já indicado mais acima nessa introdução, de uma musicalidade concomitante a todo o fenômeno do inarticulado na língua, em oposição a um modelo orientado pela Verdade e pela representação³¹. Pois o que se observa no âmbito de tais

³⁰ A associação da linguagem inarticulada à animalidade se verifica, por exemplo, em Aristóteles, no início de *De Interpretatione*. Ao determinar que os nomes significam não por natureza, mas por convenção, completa: “E é conforme convenção, porque nenhum dos nomes é por natureza, mas somente quando surge um acordo; uma vez que até mesmo os sons que não se articulam em letras ao menos mostram algo – por exemplo, os sons das bestas – dos quais nenhum é nome.” (ARISTÓTELES, *De Interpretatione*, 16a26e). Postura semelhante pode ser inferida da seguinte passagem da *Gramática de Port Royal*, onde se define que a face sonora da linguagem é partilhada entre homens e animais, enquanto a sua face espiritual, associada à capacidade de compor palavras com um número finito de elementos (o seu caráter composicional e articulado), pertence exclusivamente ao homem: “Até aqui consideramos na palavra apenas aquilo que ela tem de material e que é comum, pelo menos em relação ao som, aos homens e aos papagaios. Resta-nos examinar aquilo que ela tem de espiritual, que a torna uma das maiores vantagens que o homem tem sobre todos os outros animais e que é uma das grandes provas da razão: é o uso que dela fazemos para expressar nossos pensamentos, e essa invenção maravilhosa de compor, com vinte e cinco ou trinta sons, essa variedade infinita de palavras (...)” (ARNAULD & LANCELOT, *Gramática de Port Royal*, p. 27).

³¹ Seria interessante poder seguir as pistas de Martinet ao abordar a prosódia da língua. Segundo o linguista, a entoação diz respeito a mudanças insensíveis, isto é, intensivas e não descontínuas, que transformam, paulatinamente, uma afirmação brutal em uma interrogação, percorrendo matizes

experiências com a inarticulação da linguagem é a sua tendência a inverter a hierarquia tradicional entre som e sentido. Se, para as correntes da linguística baseadas na representação e/ou na comunicação, o som deve estar a serviço do sentido, o fenômeno das palavras-sons inarticuladas ergue a bandeira de um protagonismo do som.

Ora, é evidente que tal inversão acaba por deslocar toda a ótica sob a qual se observa a experiência linguística, isto é, o paradigma da linguagem representativa ou comunicativa, bem como suas repartições tradicionais (articulação e inarticulação, linguagem e vida, dentro e fora, língua e fala, língua e canto, linguagem humana e linguagem animal, entre outras). Se a linguagem não é mais primordialmente representação ou comunicação, a que aponta a experiência do inarticulado?

Por ora, adianto apenas que tal experiência não se dirige primordialmente ao plano da compreensão de significados, afetando seus leitores ou aqueles que com ela travam contato a partir de outro lugar e em outro lugar. Guimarães Rosa, a quem este texto se dedica, faz recorrentemente afirmações como esta: “Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas.”³² Afirma ser a língua seu elemento metafísico, isto é, não um instrumento para comunicação de sentidos habitando um plano transcendente, mas o próprio elemento em que a vida se tece: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia 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”³³. Num ensaio de tradução desta passagem, diria que, para Rosa, o ritmo, o canto de uma língua, diz a *verdade* dessa língua. Não a verdade pré-existente em um plano racional, mas talvez, *a verdade da experiência múltipla de mundo que ela proporciona*. Como aliado desta tentativa de experimentar a língua inarticulada na escrita de Rosa, recorrerei a Deleuze pois acredito que seu pensamento, abrindo-se à experiência da língua como desde sempre atravessada por afectos, isto é, por potências e forças anônimas da Vida, pode ajudar a experimentar a força da escrita de Rosa em sua veia mais vibrante.

melódicos. (Cf. *Elementos de linguística geral*, p. 19) E ainda: “Os fonemas são unidades discretas. Os traços prosódicos de entoação de que falamos, não o são.” (Ibid., p. 21)

³² ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Ficção completa vol. I*, p. 55.

³³ Ibid., p. 53.

Mas há ainda outra entrada a partir da qual é possível verificar uma associação instigante entre a inarticulação e a teoria saussuriana de que som e pensamento seriam massas homogêneas antes da instauração da língua. Em “Buriti”, encontra-se o seguinte fragmento:

O certo, que todos ficavam escutando o corpo do noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se no centro, no meio de um mar todo. – ‘A gente pode aprender sempre mais, por prática.’ – disse o primeiro caçador. Discorria da dificuldade de separar-se sons, de seu *amontôo contínuo*. (B 92; meu grifo)

Impossível não pensar, diante dessa imagem do som como “amontôo contínuo,” na definição de língua de Saussure, presente no célebre capítulo IV do *Curso de Linguística Geral*, “O Valor Linguístico.” Jean-Claude Milner³⁴ chama atenção para o deslocamento da relação representativa para uma relação associativa entre as duas faces do signo em Saussure. Se, para Port-Royal, o nome apresentava uma relação assimétrica com a coisa a ser representada, em Saussure, a relação entre significante e significado é recíproca: um não existe sem o outro. A relação é, por assim dizer, interiorizada pela linguagem. É do signo linguístico, e não de sua relação de representação com o objeto exterior, que a linguística, segundo Saussure, deve tratar. É claro que o problema da relação com o mundo externo retornará, de alguma forma, mas deixo essa questão para um outro momento desta tese.

Para Milner, a imagem apresentada no capítulo IV mostra o quanto para Saussure não se trata, na língua, de unir entidades separadas, mas de, partindo de uma única entidade, analisá-la. Essa entidade é a articulação pensamento-som em um signo, ou a totalidade das articulações pensamento-som que compõem, idealmente, uma língua como sistema. Pois a língua seria, neste momento do pensamento de Saussure, a interface que intermedia a relação entre duas faces. Faces que seriam duas massas amorfas, antes do estabelecimento da língua:

Tomado em si o pensamento é como uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado. Não existem ideias pré-estabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua.

Perante esse reino flutuante, ofereceriam os sons, por si sós, entidades circunscritas de antemão? Tampouco. A substância fônica não é mais fixa, nem mais rígida.³⁵

Saussure introduz, em seguida, a imagem da língua como totalidade das

³⁴ MILNER, “Retour à Saussure”. In: *Le périple structural: figures et paradigme*, 2008.

³⁵ SAUSSURE, *Curso de linguística geral*, p. 130.

ondas que incidem sobre uma capa d'água que o vento – soprando supostamente sempre na mesma direção e com a mesma força, lembra Milner – faz ondular. O sistema da língua seria, assim, o conjunto das ondas sopradas com a mesma regularidade. Apenas pelo pensamento, isto é, artificialmente, elas podem ser decompostas em vento e água, em som e ideia. Nas palavras de Saussure: “Pode-se chamar à língua o domínio das articulações, tomando esta palavra no [seguinte] sentido (...): cada termo linguístico é um pequeno membro, um *articulus*, em que uma ideia se fixa num som e em que um som se torna o signo de uma ideia.”³⁶

Essas trilhas de pensamento abrem uma perspectiva singular para se pensar a inarticulação da língua. Pois uma maneira possível de compreender o inarticulado – o som do “amontôo contínuo” de “Buriti” – é remetê-lo à massa amorfa de som e à massa amorfa – não tanto do pensamento, mas – da experiência, antes do estabelecimento das relações instituídas pela língua. Essa massa amorfa, gostaria de pensar – mas é tudo tão especulativo nesses domínios! –, não é de todo destituída de significação, ou, ao menos, de expressividade. Tratar-se-ia de uma zona difusa, feita de palavras-som-afecto sem significado determinado, porém prenes de uma energia anárquica, capazes de expressar intensidades de afecto, sem nunca se firmarem sobre um significado único. Talvez não seja apropriado falar, aqui, de significação, mas de expressividade. Seriam, talvez, palavras-som-afeto puramente afetivas, como interjeições, onomatopeias, gritos e cantos. Não se poderia pensar que a música, no início, é um contínuo sonoro atravessando variados graus de afecto, um som puramente guiado pelo afecto, pela inscrição dolorosa ou jubilosa do corpo na natureza? Assim, linguagem e música teriam uma borbulhante origem comum. Evidentemente, tais especulações extrapolam de longe a argumentação mais imediata do texto de Saussure. Não procuro, aqui, ser o mais fiel ao seu pensamento, mas usá-lo como ponto de partida para trilhar outras veredas. É importante destacar também que a existência de duas massas amorfas cujo encontro provoca a articulação, enquanto procedimento notório do estruturalismo, pertence antes ao domínio de uma fábula de origem do que de uma realidade prévia, de algo que realmente teria se dado.

Proponho, por ora, que consideremos a massa amorfa de som como uma região atravessada por forças, forças de expressividade, forças de afecto. Acredito

³⁶ Ibid., p. 131.

que é, de certo modo, na esfera das relações mais ou menos estáveis entre esses sons de carácter selvagem e experiências e atos que a língua se estabelece como linguagem articulada. De alguma forma, elabora-se a passagem de uma língua que conduz e libera afectos para uma língua que, submetendo os afectos a certas hierarquias e oposições, passa a ser empregada como instrumento para expressão de ideais abstratas, desencarnadas.

A índole da discussão em torno da origem afectiva ou interessada das ideias e conceitos foi notoriamente empreendida por Nietzsche. Não é do interesse deste texto penetrar demoradamente nesses meandros, embora trate-se de uma temática de certa forma inevitável e até mobilizada pelo próprio Guimarães Rosa, que em inúmeras ocasiões se expressa, como já recordamos acima, a favor da sensibilidade e da intuição, contra a lógica ou o intelectualismo excessivo. Trata-se, de fato, de uma discussão um tanto melindrosa, pois é evidente que a figura erudita, intelectualmente voraz do escritor se impõe como dado inegável a mitigar o aparente dualismo através do qual, por vezes, ele mesmo se auto define – além de tudo, Rosa era precoce: segundo seu tio, iniciou-se no estudo do francês aos sete anos de idade, autodidata. Com dez anos, lia sozinho, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte, clássicos da literatura francesa em francês.³⁷

Retomando Saussure, é a língua, segundo ele, que impõe articulações, é ela que estrutura as correspondências do pensamento-som: “A Linguística trabalha, pois, no terreno limítrofe, onde os elementos das duas ordens se combinam; *esta combinação produz uma forma, não uma substância.*”³⁸ Chamo atenção para o aparecimento explícito do termo “forma”. A forma da língua, nesse contexto, remete ao conceito de valor linguístico. O conceito de valor linguístico, segundo Milner, explicaria como podem existir correspondências entre sons e ideias, em uma língua, dada a ausência de relação natural entre ambos. Milner faz nesse ponto uma interessante contribuição para a compreensão do conceito de arbitrariedade do signo em Saussure. Benveniste aponta uma incoerência no pensamento de Saussure quando este afirma que som e ideia estão necessariamente ligados em uma língua, como o verso e o anverso de uma folha de papel (em uma relação recíproca de interdependência, como ressaltado acima), sendo que anteriormente Saussure havia estabelecido o carácter arbitrário do signo. Milner soluciona o problema afirmando

³⁷ GUIMARÃES, Joãozito. *A infância de João Guimarães Rosa*, p. 40 e p. 50-51.

³⁸ SAUSSURE, *Curso de linguística geral*, p. 131.

que se a associação necessária entre som e ideia é chamada por Saussure de arbitrária, não é porque possa ser alterada quando bem se entender, mas porque se trata, na realidade, de uma ausência de relação. Não há nada no som que conduza naturalmente à ideia correspondente, e vice-versa. O que garante, porém, a necessidade da correspondência? A noção de valor remete a verticalidade da relação som-ideia no interior de um signo à horizontalidade da sua relação aos demais signos da língua. Desse modo, um significante só significa o que ele significa (supondo que existam tais correspondências estáticas) porque ele é limitado por outro significante pertencente ao mesmo paradigma semântico, que recorta, por assim dizer, uma porção de significado que o limita. Surge aqui o tema da negatividade e do caráter diferencial da língua. A partir desse ponto será necessário constatar, no entanto, que a noção de valor linguístico é ao mesmo tempo uma solução e uma catástrofe para o estabelecimento da língua como sistema.

É fascinante como o texto dos *Escritos* se distancia do texto por vezes categórico e quase positivista do *Curso* (apesar de o próprio *Curso* já conter, como dito acima, suas próprias hesitações internas). Se no *Curso* Saussure fala da necessidade de determinar um objeto constante e autônomo na linguagem, aqui, a pesquisa é conduzida por um desejo quase comovente e escrupuloso de verdade, deixando que as sentenças categóricas e seguras se estilhassem em suposições, hesitações e em *insights* de lucidez profundamente inventivos para o seu tempo. Lendo os *Escritos*, tem-se a impressão que Saussure praticamente antecipa o pós-estruturalismo linguístico de um Derrida, por exemplo. Chega a afirmar que a existência de elementos positivos na linguagem é uma ficção necessária para guiar o pensamento em meio a uma infinidade de diferenças, ficção semelhante à razão kantiana que deve lançar um holofote de esperança de regularidade no caos fornecido pelos dados dos sentidos. Saussure fala da dificuldade de compreender o aspecto puramente diferencial dos termos da linguagem,

aos quais atribuímos, precipitadamente, uma existência: não há nenhum deles, em nenhuma ordem, que possua essa existência – embora talvez, eu admito, somos desafiados a reconhecer que sem essa ficção o espírito seria incapaz de dominar uma tal quantidade de diferenças, em que não há, em parte alguma, em momento algum, um ponto de referência positivo e firme.³⁹

Ou seja, Saussure praticamente admite que a língua como sistema de

³⁹ SAUSSURE, *Escritos de linguística geral*, p. 61.

relações estáveis entre significantes e significados é uma ficção. Contudo, espera-se que haja uma regularidade mínima das articulações, em vista do sucesso relativo da comunicação humana. Retomemos, aqui, uma questão deixada em aberto a respeito da relação entre as articulações entre os signos da língua e o mundo externo. No início do *Curso*, Saussure procura isolar a língua como uma Realidade em si, um sistema puro. Tal intenção é retomada por Roman Jakobson, Louis Hjelmslev e por um certo Roland Barthes. Como essa formulação de Barthes dá a entender, o estruturalismo pressupõe que a estrutura de uma língua engendra a estrutura de um mundo:

Estas imagens, tanto a da folha de papel como a das ondas [em Saussure], permitem insistir num fato capital (para a sequência das análises semiológicas): a língua é o domínio das articulações e o sentido é recorte, antes de tudo. Segue-se que a tarefa futura da Semiologia é muito menos estabelecer léxicos de objetos do que reencontrar as articulações a que os homens submetem o real; diremos, utopicamente, que Semiologia e Taxionomia, embora não tenham nascido ainda, serão talvez chamadas um dia a absorver-se numa nova ciência, a Artrologia ou ciência das repartições.⁴⁰

Comparando essa passagem de Barthes com as hesitações de Saussure nos *Escritos*, percebe-se o quanto o último já havia ultrapassado há muito aqueles que influenciou – que não vieram a ter conhecimento do conteúdo dos *Escritos*, publicado muitos anos depois, a partir de documentos descobertos apenas em 1996. Saussure já reconhece o quanto os significados são escorregadios ao infinito. E reconhece, conseqüentemente, que a língua jamais esgota o sentido do mundo, nem que se trate de um mundo específico, supostamente regido pela estrutura de uma e apenas uma língua. Não há sentido do mundo antes da língua, mas, igualmente, esse sentido não pode ser determinado exclusivamente por ela, pois a língua não sabe apresentar um sentido positivamente sem lançar mão das diferenças que postergam esse sentido indeterminadamente.⁴¹ E, igualmente, porque a língua, segundo penso, não engendra o mundo como um demiurgo, ela é co-criadora do mundo. Deleuze & Guattari parecem compartilhar desse ponto de vista: “Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o

⁴⁰ BARTHES, *Elementos de semiologia*, p. 71.

⁴¹ Tema desenvolvido por Jacques Derrida em seu pensamento do rastro e da escritura. Cf. DERRIDA, *De la grammatologie*.

material entra na sensação como numa escultura de Rodin.”⁴² Acredito que a própria Vida de afectos e sensações pode forçar a criação de novas articulações na língua; trata-se aqui, certamente, de um tema espinhoso.

Sempre há forma. Isto é, sempre há articulações, relações mais ou menos herdadas da língua. No entanto, é porque as formas não têm fundo, não apresentando qualquer Razão ou Verdade última por trás de suas articulações, que elas sempre podem ser alargadas, transfiguradas. Rosa acreditava na potência ético-estética da linguagem. Renovar a linguagem pode renovar os laços com a vida, “servir a Deus corrigindo-o”⁴³. Não se trata de relativismo, pois o relativismo se manifesta como justaposição de mundos fechados como se, dentro de cada mundo, as palavras estivessem fixadas a sentidos de forma constante. O que se dá, é, antes, uma porosidade incontornável entre mundos. Pois as correspondências entre sons e ideias e experiências nunca se completam, nunca se saturam. Há sempre outras correspondências que se imiscuem dentro de um sistema supostamente fixo. O meu mundo já é habitado pelo mundo do Outro. O sentido nunca está dado, nunca está à mão ou determinado, e é por isso que não paramos de falar. Porque o sentido não pode ser capturado, mas apenas co-criado. Por isso a língua não representa um mundo. Ela é mundo, é vivência e experiência de mundo – o que não deixa de ser vertigem. Não há assepsia. Língua e vida ocorrem juntas, não como uma verdade, mas como uma música que conduz nossos movimentos; isto é, embora sem língua não haja acesso a um mundo, a não ser como afecção pura e lampejo – hipotéticos –, é preciso dizer que o mundo nunca se esgota em uma língua. O mundo em sua singularidade radical. E é diante desse limite que se pode dizer que o artista traz ao mundo comum novas possibilidades de mundo. É preciso viver com o paradoxo: só há língua-mundo, língua-vida, e, no entanto, há o Fora. É saber que não é possível sair da língua, mas ao mesmo tempo, que a língua sempre já está em relação com o Fora de si.⁴⁴

1.3.

Divisão dos ensaios

Em certo ponto da correspondência com Harriet de Onís, Rosa expressa seu

⁴² DELEUZE & GUATTARI, “Percepto, afecto e conceito”. In.: *O que é a filosofia?*, p. 205.

⁴³ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Ficção completa vol. I*, p. 48.

⁴⁴ Reflexão a ser elaborada ao longo dos ensaios.

desejo de que seus leitores tenham experiência de sua escrita como quem enfrenta um bicho bravo e vivo.⁴⁵ Em gesto afim, convoca as potências naturais, comparando *Grande Sertão: Veredas* com “uma espécie descomedida de cetáceo”⁴⁶; noutra parte, afirma que entre os animais escolheria o crocodilo, por habitar grandes rios, profundos como a alma dos homens⁴⁷; assinala ainda “o obscuro poder de eternidade” retraído nos olhos da vaca (EE 138) ou a concentração da tristeza do mundo no olhar do cavalo.⁴⁸ Ao fazer menção às potências do mundo natural, Rosa não trai um projeto mimético por trás de suas obras, que, ao contrário, congregam, mobilizam em si forças vivas, brutais, obscuras, assim como gradações ternas e sutis, contanto que esposem o movimento de criação, a vertente do Acontecimento, e não a da repetição. Os animais, bem como todo tipo de criatura marginal (os catrumanos de *Grande Sertão*; o Gorgulho e o estrangeiro Olquiste (ou Alquiste) em “Recado do Morro”; Macuncôzo em “Meu tio o Iauaretê”, João Urugem em “Uma estória de amor”, a filha e a mãe de Sorôco em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre outros) que comparece na escrita de Guimarães Rosa são vetores que permitem modular, estrangeirizar a língua; como pequenos canais xamânicos em si mesmos.

Por serem suas obras bichos vivos e caprichosos, emitindo, cada um, um chio particular – seu timbre, seu ritmo, sua entonação – caminho entre os ensaios que compõem a tese reconhecendo-os pelo som que procuram trazer a primeiro plano. Os escritos de Rosa como animais sonoros, reconhecíveis pelo timbre, como reconhecemos alguém pela sua voz entreouvida na multidão.

O primeiro ensaio ocupa-se da novela “Buriti”, que encerra o ciclo de *Corpo de Baile*. Centrada na figura do Chefe Zequiel, a leitura explora a língua como médium de forças ainda informais e como amálgama de som-afecto enquanto personagem principal da novela. São às forças convulsas da própria língua que as forças de afectos que atravessam os personagens se encontram submetidas – sejam elas vetores de vida ou de morte.

O ensaio seguinte realiza uma inusitada aproximação entre Guimarães Rosa e John Cage, baseando-se em uma analogia possível entre a inarticulação da língua

⁴⁵ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. p. 99.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção completa vol. I*, p. 37.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

na obra do escritor mineiro e a eclosão de ruídos nas composições do músico novaiorquino. Cabe a esse segundo momento, também, uma leitura de “O Homem do Pinguelo”, de *Estas Estórias*, onde um incôngruo bloco-sonoro constituído por cantos de pássaros é caracterizado como emergência da musicalidade na língua, em relação com os desdobramentos da trama da novela.

O terceiro e último ensaio aborda o entrelaçamento entre inarticulação da língua e musicalidade na poética de Guimarães Rosa. Parte-se da qualificação, feita pelo próprio escritor, de “plástico-onomatopaicas” a certas passagens de “O Burrinho pedrês”. Em seguida, aborda-se a novela “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de Baile*, em que intensidades do mundo natural são consideradas matéria de poesia, chamada aí de “palavras-cantiga”. Uma seção é ainda dedicada à relação entre música e palavra em Nietzsche e à reflexão de Deleuze & Guattari acerca do devir-música da língua. Por fim, uma leitura do conto “Duelo”, de *Sagarana*, encerra este estudo com uma análise onde se acentua o trânsito livre entre intensidades do coração e intensidades poéticas no cerne da experiência de inarticulação da língua rosiana.

2.

“Buriti”: a língua-corpo do noturno rumor

Como os buritis bulhavam com a brisa – baixinho, mil vezes. O buriti – o duro verde, uma forma.

Guimarães Rosa, “Buriti”

2.1.

O Registro do micro

Como se aproximar da névoa difusa que “Buriti” lança no mesmo ato em que encerra o ciclo de *Corpo de Baile*, embaçando trilhas e contornos, e isso apesar do título inequívoco, evocando a figura destacada do buriti? Ao menos em um primeiro momento, é preciso reconhecer que o buriti, palmeira típica das veredas sertanejas, que ao longo do texto se prestará inclusive a figurar como monumento fálico – portanto, como referência mais do que codificada – atua como uma falsa pista. De início, a novela desfia uma infindável panaceia de nomes de plantas, tipos de vegetação, espécies de pássaros e sons de animais desconhecidos, povoando o texto de termos que deveriam assinalar referentes facilmente identificáveis, no suposto mundo do lado de fora da escrita, mas que são empregados por Rosa com o propósito oposto, pois a nomeação excessiva acaba por desnortear. Recurso este que não é exclusividade de “Buriti”, mas que aí se realiza com particular vigor. Erige-se assim uma densidade material, uma região embrenhada e dispersiva, onde a história parece, em um primeiro momento, ter menos relevo do que a atmosfera. Em termos musicais, dir-se-ia que a condução nítida da melodia dá lugar às ambientações e paisagens harmônicas. O leitor segue, enfeitiçado por um canto disperso, sem saber se há algo de determinado a ser encontrado ao fim da travessia. Não se encontra, a princípio, o fio da narrativa. O protagonista é, de início, a natureza, não enquanto entidade autocontida, mas enquanto proliferação sem centro, fazendo preâmbulo à alma dos personagens humanos que aparecerão em

seguida, como atualizações dessas forças moventes. A proliferação de elementos conduz, além de tudo, ao privilégio de um regime de horizontalidade sobre o princípio de hierarquização: cada elemento nomeado tem o mesmo valor.

Por outro lado, verifica-se mais a fundo uma disputa entre dispersão e centro, sendo este encarnado na figura do Buriti-Grande. O buriti habita as veredas, é uma árvore auspiciosa, de bem-aventurança. O Buriti Grande, personagem desta novela, é especialmente pujante, dadas as suas imponentes dimensões. Como uma estratificação que mesmeriza, atrai para si,

[M]arcava obstáculo: um tinha que parar ali, momentos que fosse, por império. E seguir um instante seu duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. (B 144)

A imagem distinta do Buriti-Grande já deixa vislumbrar, nessa passagem, sua música e ameaça, insinuando que a verdadeira matéria de “Buriti” se urde inteira não em contornos bem delineados, mas em micro-percepções atmosféricas e sutis migrações de sentimentos. Tal objeto faz jus a uma divisa expressa por Guimarães Rosa em *Tutaméia*, que pode ser lida como uma das intenções do seu projeto literário: “capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito.” (T 108)

Traduzir aos milésimos: verifica-se aqui, confessadamente, a inclinação de Rosa para o registro do *micro*, seja no que toca a paisagem física ou no que concerne os trânsitos de emoções e pensamentos. Com relação a micro-percepções da paisagem, há um exemplo logo no início da narrativa, quando se conta a viagem de Miguel, de retorno à fazenda do Buriti Bom, passado um ano da primeira visita:

la chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. Parara para jantar, no mesmo ponto que da primeira vez: perto duma funda grota – escondido muito lá embaixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas. (B 91)

Abusando do diminutivo, o trecho remete a “Campo geral”, novela que inaugura *Corpo de baile*, onde são narrados episódios da infância de Miguel. Ao descobrirmos, ao final dessa novela de abertura, que Miguel é míope, a abundância de diminutivos de “Campo geral” converte-se na revelação da potência de uma

percepção apurada da ordem do micro contida nessa condição visual⁴⁹.

No caso do trecho de “Buriti” destacado acima, o diminutivo lança luz sob realidades mínimas, quase imperceptíveis, e a descrição da paisagem parece espelhar as descrições intersticiais de estados de sentimentos sutis de que se tece a narrativa. A estreita articulação entre o caráter milimétrico da observação de paisagens físicas e emocionais é flagrante. Comprova-o, por exemplo, a reincidência da imagem do riacho que desaparece grota adentro – no trecho citado acima –, “em surto”, no mesmo momento em que estancam as divagações em síncope de Miguel, que, com a imaginação solta, mistura lembranças a desejos futuros tendo por alvo Maria da Glória, por quem está apaixonado:

Tão linda quanto dona Lalinha. Abraçava-a. Cingia-a pela cintura, ela tinha um vestido amarelo, por cima das roupas brancas. Como um movido em mente, resenha do sofrido por tantas lembranças – que uma, sozinha, são. **Tudo o mais me cansa...** Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água e o corpo dele, Miguel, latejava; como as estralas estando.

Sossumindo, em surto em sua grota, o riachinho passava. (B 152)

Ponho em relevo a sanha de Rosa em registrar acontecimentos e percepções do reino do infinitamente pequeno, pois é essa escala que nos conduz ao registro do intersticial, aos fenômenos que Deleuze & Guattari chamam *moleculares*, em oposição à ordem *molar*⁵⁰. E é no registro molecular que os devires se processam, compondo a zona pantanosa e instável de que desejo me aproximar. O regime molar remete aos limites mais ou menos convencionais nos quais as coisas do mundo se apresentam. Ele diz igualmente respeito ao que é normativo, padrão, como o “homem-branco-europeu”. Molares são, em geral, as formas (físicas, culturais, éticas, políticas, etc.) que constituem as rubricas sobre as quais reconhecemos o mundo. A ordem molecular, por outro lado, remete ao escopo das partículas que, numa perspectiva macro, compõem as formas molares. No registro do micro não se

⁴⁹ “É essa visão de perto, extremamente nítida e precisa, que o escritor explora na visão de Miguilim: seu ‘olhar apalpado’, que enxerga os mínimos detalhes e traz para o primeiro plano todos os meandros de seu objeto de atenção.” COSTA, “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo geral’ ao filme ‘Mutum’”. In.: *Revista de Ciências Sociais*, p. 38.

⁵⁰ Cf. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...” DELEUZE & GUATTARI, *Mil platôs vol. 4*. Por exemplo: “Certos músicos modernos opõem ao plano transcendente de organização, que se supõe ter dominado toda a música clássica ocidental, um plano sonoro imanente, sempre dado com aquilo que ele dá, que faz perceber o imperceptível, e não abriga mais do que velocidades e lentidões diferenciais numa espécie de marulho molecular: *é preciso que a obra de arte marque os segundos, os décimos, os centésimos de segundo.*” (p. 58)

observa a suposta homogeneidade prevista pela ordem identitária, mas movimentos díspares, desvios, um infinito campo de possibilidades de compor outras formas através de alianças transversais (devires). Em “Acerca do ritornelo”, Deleuze e Guattari afirmam que o paradigma da arte contemporânea se move na zona dos devires-moleculares. São micro-percepções do ar, da água, de luz ou de gotículas sonoras, em que não se observa uma operação do tipo “forma que se impõe a uma matéria”, mas a intervenção de forças que trabalham o material molecular de forma imanente. Tais micro-percepções, penso, são micro-migrações de afectos (impessoais), os quais as forças devem esposar, por isso a criação se torna imanente: trata-se não de impor formas, mas de intensificar um movimento de liberação que já se encontra em curso no próprio material molecular. Enquanto a matéria, do par convencional matéria-forma, já abriga em si a imposição prévia de uma identidade, o material, do par deleuziano material-forças, é ainda informal, intersticial e dinâmico.

A arte contemporânea – falo aqui de forma bastante genérica – tem a possibilidade histórica de tratar o material sem lhe impor formas determinantes, mas trabalhando-o com a sutileza de forças que captem os movimentos furtivos dos próprios afectos, desenvolvendo-os, desdobrando-os, mas não os domesticando. Reconheço esse movimento em Rosa na medida em que a língua não é para ele uma realidade dada, mas uma espécie de médium sonoro-visual atravessado de afectos, embebido de sugestões sensoriais, ambiências, eletricidades e intensidades. Regime de sensibilidade e sensorialidade trabalhando a expressão de afectos no próprio corpo da língua que para isso não cessa de se decompor em partículas sonoras e visuais, segundo a necessidade das forças em jogo. Criações como “mãmolência” em “O que era sisudez do meu fogo de pessoa, ele tomou por mãmolência.” (GS:V 171); “sipipilo” em “Como parou, dali o sipipilo do regato não se suspeitava.” (B 92); “ãoar” em “Primeira coruja que a ãoar, eu era capaz de acertar nela um tiro.”(GS:V 263); ou sentenças inteiras como: “De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver eu já sabia... Oap!” (GS:V 175) são exemplos de uma língua-bicho ou língua-molecular que devém sonoridades heterogêneas, sendo ao mesmo tempo desfigurada visualmente (pelo modo anômalo como acentos e pontuação são empregados), gerando verdadeiras criaturas híbridas, estrangeiras,

vivas⁵¹. Amálgamas de língua-afecto, que não caem sob oposições fáceis como “elemento linguístico” ou “elemento da realidade exterior”. Essa permeabilidade da língua rosiana às forças de afecto virá à tona novamente na sequência do texto.

Para Deleuze & Guattari, “[a] relação essencial não é mais matéria-formas (ou substâncias atributos) (...). Ela se apresenta aqui como uma relação direta material-forças. O material é uma matéria molecularizada que enquanto tal deve captar forças, as quais só podem ser forças do Cosmo.”⁵² As forças do Cosmo valem como o máximo de desterritorialização, segundo o movimento que vai do caos para a terra, abrindo-se então para o Cosmo. É bela a conjunção entre o infinitamente pequeno e o infinitamente amplo que se dá na sintonia entre o regime molecular e as forças cósmicas. Tais desdobramentos da arte contemporânea – que Deleuze e Guattari situam na música em geral, assim como na pintura e diários de Klee – estão em sincronicidade com descobertas científicas que revelaram a intimidade das partículas quânticas e significaram, para o conhecimento vulgar, que os corpos terrestres são compostos das mesmas partículas de que são formados os astros: “[é] ao mesmo tempo que uma força deve ser cósmica e o material, molecular.”⁵³

Como procurei mostrar com os exemplos acima, o material com que trabalha Rosa é molecularizado na medida em que se trata de micro-percepções, de graus de afecto que variam de forma extremamente sutil (o sipipilo do regato, o ãoar da coruja, entre inúmeros exemplos). Penso também que as forças que impulsionam a sua criação linguística podem ser consideradas cósmicas – ele mesmo afirma situar-se diante do Infinito quando escreve: “Ele [o escritor] está face à face com o infinito e é responsável perante o homem e perante a si mesmo”⁵⁴; ideia semelhante encontra-se em: “E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe.”⁵⁵ Motivos como o infinito, a solidão, o mistério, podem ser lidos como formas de conjugar o Cosmo. Deleuze & Guattari propõem:

⁵¹Tal modo de conceber a escrita de Rosa está em sintonia com o brilhante ensaio de Silviano Santiago, publicado recentemente, *Genealogia da ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Veja-se por exemplo, a passagem: “O romance de Rosa manuseia dicionário reais e estapafúrdios, pessoais e imaginários e, em sintaxe travessa e com pontuação anárquica, esparrama perdulariamente palavras, tocos de palavras e interjeições onomatopaicas pelas páginas em branco.” (p. 21-2)

⁵² DELEUZE & GUATTARI, *Mil platôs*, Vol. 4, p. 167.

⁵³ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁴ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 38.

⁵⁵ “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*”. In.: *Sagarana*, p. 24.

A partir daí, as forças a serem capturadas não são mais as da terra, que constituem ainda uma grande Forma expressiva, elas são agora as forças de um grande Cosmo energético, informal e imaterial. (...) a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades.⁵⁶

E Rosa responde, arrematando, por ora, a reflexão:

Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados-Unidos, uma parede que irradiava, ou emitia para si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes, etc. O universo é cheio de silêncios barulhentos. (T 39)

O domínio dos graus ínfimos, infinitesimais, mobiliza forças intensivas ainda não domesticadas em formas. Ora, é justamente como uma exploração de forças lamacentas, convulsas, larvais, *forças* de desejos íntimos e intoleráveis em confronto com *formas* e códigos pré-estabelecidos – sejam eles linguísticos, sociais ou psíquicos –, que “Buriti” encontra a veia principal de sua fabulação. A novela atribui, a meu ver, a cada personagem uma determinada parcela de pulsão de vida e de tendências para a morte e a dissolução, além de maneiras particulares de lidar com as parcelas de vitalidade e morbidez que fervilham sob suas mais ou menos dóceis personas familiares e sociais.

2.2.

Sobre forças: “nos portais da noite, sentinela posta”⁵⁷

2.2.1.

Chefe Zequiél, Maria Behu e as “informes, cegas massas”⁵⁸ de vida

Volto-me antes de todos à personagem Chefe Zequiél, pois é através dele que o “corpo do noturno rumor” (B 92) é trazido à tona, em páginas e páginas compostas por anárquico esmiuçar de sonoridades. Do Chefe sabe-se apenas que um dia apareceu diante da fazenda, miserável vindo de origem desconhecida, tendo sido ali acolhido por solidariedade. É caracterizado por um lado como um bobo,

⁵⁶ DELEUZE & GUATTARI, *Mil platôs vol. 4*, p. 168.

⁵⁷ B 188.

⁵⁸ B 232.

que quando interpelado abre-se em risos e trejeitos, desfazendo-se envergonhado e humilde: “O Chefe era baixote e risonho, quando respondia sabia fazer toda espécie de gestos. Risonho de sorriso, apesar de sua palidez. E ele muito se coçava. Prometia contar tudo, detalhado, do que ouvia e não ouvia, do buracão da noite.” (B 137) Por outro lado, Maria da Glória, filha de Iô Liodoro, patriarca da fazenda, gaba-se do Chefe como de um talento local (B 188). Pois o Chefe, assolado por incontável terror noturno, passa as noites em claro crispado pelo que acredita ser a iminência do seu assassinato, sendo capaz de “dentreouvir” os mais improváveis rumores. A agudeza do seu ouvido ajusta-se ao quase imperceptível: o barulho do serenar do orvalho, estalos de plantas, formigas que picam folhas, diferentes toadas de chuvas (B 188):

Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, que não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. (...) Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desesperava. (...) Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – **Ih...O úú, o úú,** enchemenche, aventesmas. O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Agadonha com possanca. E òe e rõe, ucru, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. (B 149)

Não abordarei ainda a língua inarticulada nesta passagem, a que retorno na sequência do texto. Neste momento, sublinho apenas a presença de uma cena de caos primordial, fazendo emergir uma zona de indistinção entre os seres e entre seus barulhos, delineando uma região de forças ainda não submetidas a códigos e formas. Cabe aqui uma pequena digressão a fim de expor uma peculiaridade do fenômeno sonoro, especialmente eloquente em “Buriti”: trata-se do seu caráter crepuscular, se comparado à pregnância solar da visão. O universo sonoro, embora presente durante o dia, é potencializado na atmosfera noturna. É aí, sobretudo no ambiente rural, longe das cidades – onde a ordem da produtividade obriga ao império do dia, diante do qual a potência selvagem da noite se recolhe ao estatuto de sombra inoperante – que a multiplicidade de zumbidos, guinchos, coachos, levantares de asa, sons de arrasto de membranas no chão, uivos intermitentes do vento, e toda a gama de rumores das matas, que o fenômeno sonoro desabrocha e entrega seu perfume:

Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo canto do nhambu. Devia de ser. Em parte, o outro caçador confirmou. Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o **quáah! quáah!**, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto. (B 92)

No trecho citado, Miguel se orgulha de ainda saber ouvir o mundo pré-civilizado, reconhecer seus sons, o que não é evidente, pelo fato de ter sido levado, ainda menino, a viver na cidade. Essa passagem chama atenção, portanto, para a questão da pregnância vital do sentido da audição no mundo majoritariamente analfabeto do sertão narrado por Rosa. Trata-se de um contexto específico onde audição e visão disputam o protagonismo das formas de sentir das pessoas. E onde o humano e o animal tendem a se contaminar, pois a aguda capacidade auditiva é, de fato, traço distintivo de certos animais em relação ao homem, a mais frágil criatura no seio da natureza (não fosse a virtude do conhecimento), o “mais infeliz, delicado e perecível dos seres”, segundo a ironia de Nietzsche.⁵⁹ Assim, o coelho, citado no início de “Buriti” prefigura as próprias qualidades do Chefe: “O coelho, que, para melhor captar os anúncios de perigo desenvolveu-se um pavilhão tão grande? (...) À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros do que a uma central telefônica.” (B 92) Percepção semelhante à respeito da vantagem auditiva dos animais se encontra neste trecho de Mia Couto, em *A Confissão da Leoa*, narrativa que se passa em uma aldeia rural no Norte de Moçambique:

Não se escutava um ruído, nem folha nem asa crepitavam por cima de sua cabeça. Genito Mpepe era pisteiro, sabia dos imperceptíveis sinais da savana. Muitas vezes ele me dissera: só os humanos sabem do silêncio. Para os demais bichos, o mundo nunca está calado e até o crescer das ervas e o desabrochar das pétalas fazem um enorme barulho. No mato, os bichos vivem de ouvido. Era o que meu pai, naquele momento, invejava: ser um bicho.⁶⁰

O som das matas é lunar, instável, escorregadio, cíclico, inconstante e insidioso. Seu caráter crepuscular – o som fulgura no declínio do império solar da visão – o torna propício a facilitar o contato com o mundo larval da formação de formas, de indeterminação de fronteiras, de interstícios, de lampejos, de intensidades que vão do micro ao macro. Enquanto na visão os contornos definidos,

⁵⁹ NIETZSCHE, *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, p. 110.

⁶⁰ COUTO, *A Confissão da leoa*, p. 19.

as fronteiras, as linhas de demarcação são geralmente privilegiadas, no ouvir, o mundo se revela misturado: “O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás’ noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato, vozinha mansa, aeiouava.” (B 142) O motivo dos sentidos que se interpenetram, da dependência interna entre opostos, é, notoriamente, uma das veias filosóficas que percorre todo o *Grande Sertão: Veredas*. Sublinho os dois trechos que se seguem, atribuídos ao personagem Riobaldo: “Se não, o senhor me diga: preto é preto? Branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade.” (GS:V 262) E:

Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com esses negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. (GS:V 328)

A percepção da porosidade entre opostos – a velhice já imiscuída no seio da mocidade, o futuro do que vai vir presente no que já foi – é uma maneira de conjugar o devir. A perspectiva do devir leva em conta a multiplicidade das intangíveis forças mais ou menos discordantes de que uma forma pretensamente homogênea se compõe. Essa permeabilidade ao devir tem, no fenômeno do som em “Buriti”, um modo peculiar de se dar a ver. Não é por acaso que o som se ouve melhor no escuro, quando o mundo das formas se dissolve. O som bruto, não domesticado, evoca de maneira privilegiada a cena de formação das formas, de forças do caos, subterrâneas, mais do que o crivo que discrimina o joio do trigo. Assim, “Buriti” bebe diretamente, a um só tempo, tanto do caráter crepuscular do som – pois, como vimos, o ouvido hiper-apurado de Chefe Zequiél é indissociável da noite –, quanto da realização da capacidade auditiva peculiar do capiau: “Aziago, o Chefe Zequiél espera um inimigo, que desconhece, escuta até aos fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra.” (B 99)

A natureza do inimigo do Chefe é desconhecida: “Vai ver é uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (B 134) Em outras passagens, o inimigo é a mórma (B 149), o anhanjo (o diabo) (B 148), a vaca endemoniada (B 216). Há ainda uma personagem da novela que o Chefe evita, e que também é filha do patriarca Liodoro: Maria Behu.

Seu nome é ambivalente: “Maria” – que tem em comum com a irmã – remete ao nome feminino piedoso por excelência, ligado a um arquétipo de feminilidade forte e pura; e “Behu” mais parece a onomatopeia para um susto ou a alcunha de assombração (veja-se a forma “eBhu” em “Maria eBhu vinha vindo?” (B 138)). O traço com que o leitor primeiro a conhece é sua feiura; no discurso rude de Gualberto Gaspar (nhô Gual) a Miguel, no início da novela, é dito que a moça é: “(...) tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade.” (B 102) Feiura acentuada pelas belezas notáveis e distintas uma da outra de Maria da Glória e Lala (essa, abandonada pelo marido, irmão de Glória, foi levada da cidade a viver na fazenda).

Behu reza pelo perdão dos pecados de todos. Veste-se de preto, com golas altas, mas não renuncia à delicadeza das rendinhas que lhe chegam ao queixo. Não tem inveja da irmã formosa, ao contrário, protege-a maternalmente (B 178). A certa altura, é dito que se penitencia para que Irvino, o irmão que trocou Lala por outra mulher, retorne para reatar o casamento precocemente interrompido. Os outros acham natural que Behu, por ser feia, se penitencie (B 178), como se a feiura a pusesse numa posição ontologicamente inferior: é que um dos motivos latentes da novela, a meu ver, é a confluência entre beleza e saúde vital, capacidade de gozar a vida.

Quando Miguel a conhece, acha-a, porém, “uma criatura singela.” (B 135) Behu, que reconhece em Miguel alguém com sensibilidade para escutá-la sem julgá-la, tem urgência de acreditar na pureza e urgência de comunicar seu recado ao moço que acaba de conhecer, como uma louca mansa: “Ela parecia uma prisioneira, que tivesse conseguido, do lado de fora, alguém que lhe desse uma atenção diferente e que fosse levar bem longe um recado seu, precioso e absurdo.” (B 135) Fervorosa e aflita, Behu não pode aceitar a mistura da vida: “Falava. Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada por Deus, contra a vida da cidade. Repetia. Talvez ela não acreditasse nisso – a gente pensava. (...) parecia repetir pensamentos lidos. Pobrememente, perseguia alguma poesia.” (B 135) A última frase sugere, no entanto, algo que a diferencia dos demais. Apesar dos pobres recursos – que devem ser entendidos não a nível econômico, mas principalmente como escassez de imaginação e de inteligência sensível – Behu persegue um sentido além do mecânico suceder dos dias. Contudo, como não pode – não se sabe por que razões – integrar em si as potências da própria sexualidade, ferocidade e agressividade vitais, suas especulações não conseguem penetrar mais agudamente

o mistério da vida, e permanecem embotadas pelo romantismo ingênuo. Por isso Miguel sente que a ladainha com que ela o recebe mais parece o desejo de corresponder à imagem idealizada de si mesma que reconhece nos livros (religiosos), do que uma expressão genuína de suas convicções.

Diferente de Maria da Glória e de Lala, que vivem a feminilidade permitindo-se se apropriarem de seu sentido erótico, Behu aferra-se ao ideal de santa e assim priva-se de sua própria força. Por outro lado, como menciono acima, ela se destaca dos outros, por ter uma personalidade de tipo reflexivo⁶¹ – e é por isso que Lala, personagem de sensibilidade e consciência aguçadas, acaba, como veremos, por aproximar-se dela pouco antes de seu falecimento. Mais para o final da novela, há ainda indicações de que Behu, sendo uma “estranha”⁶², poderia entrever, ao longe, algo que os outros não alcançam, como se depreende deste pensamento de Lala: “Uma antiga verdade tê-la-ia chamado, escolhida para os claros encantamentos do sofrer (...)” (B 217) Tal caracterização da jovem beata remete ao motivo da cumplicidade entre sofrimento e revelação.

E aqui retomo os rastros da enigmática relação entre Maria Behu e o Chefe.

Dele, o outro louco manso da novela, é dito:

(...) ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. (B 188)

Que matéria enorme de conteúdo e significação poderia o Chefe vislumbrar em seus delírios? Penso que a seguinte passagem pode esclarecê-lo: enquanto Lala, Glória, iô Liodoro e nhô Gual bebem o licor-de-buriti, “que fala os segredos dos gerais” (B 232), o inspetor (Gual) procura acercar-se o máximo possível do corpo de Glória. Segue o comentário do narrador: “Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida. Uma vontade de viver – nhô Gaspar.” (B 232) O parágrafo seguinte muda,

⁶¹ A exemplo do que Nietzsche chama “homens de consciência hipertrofiada” em contraste com os “homens de ação”. Cf. *Genealogia da moral, uma polémica*.

⁶² “(...) Maria Behu era uma **estranha**, sua doçura vinha de imensa distância. Maria Behu conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes.” (B 229)

sem qualquer aviso prévio, para o pensamento em solilóquio de Lala, narrado em discurso indireto livre:

No quarto, depois. Podia dormir? Agitava-se, não media sua angústia. Como compreender, adivinhar, por detrás do silêncio, cada grão de som? O Chefe, o Chefe alucinado, espavorido, de atalaia no moinho, o Chefe Zequiel, que os ruídos da noite dimidia, poderia ele dissociar cada rumor, do que se passasse lá dentro da casa? (B 232)

O salto da alusão às “informes, cegas massas” de vida à nomeação da capacidade auditiva-sensitiva espetacular do Chefe é para mim o sinal de uma íntima associação. A tensão entre informes, cegas massas de vida (vida enquanto desejo ávido, lembrando que o trecho em questão fala da atração indômita de nhô Gualberto Gaspar por Glória) e a forma, isto é, o formalismo social, está, aliás, no cerne desta novela. O mesmo trecho revela que a beleza de Glória (e de Lala, por consequência) é uma película que emerge a partir dessas “informes, cegas massas” – assim como é dito que as flores emergem do pântano: “Do Brejão miasmial, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea.” (B 133) Mas não se trata de equiparar a beleza ao formalismo social que acabo de nomear. Pois, diferente desse, a beleza está em contato com as forças informes, ela provém dessas forças e é delas que se nutre, como testemunham as conversas picantes entre Lala e Glória, que fremem, por sua vez, de gozar a vida. Não, a beleza não se opõe ao informe, é o formalismo social que se opõe tanto à beleza quanto às forças indômitas do desejo, da ávida vida.

Lala, especialmente, sente imperiosa necessidade de ir além da miudez cotidiana, onde tudo se passa de acordo com o dúbio moralismo do sertão, como se revela neste pensamento seu:

Ah, depressa eles se refugiavam no uso, ramerravam, a lidada miudez da vida retomava-lhes o ser! Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre seqüestrada; era preciso espreitar, sob a capa de raras instâncias seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (B 237)

2.2.2.

Liodoro, Glória e Lala⁶³: erotismo e potências de Vida

Um dos traços mais ousados de “Buriti” reside na personagem de Lala. Lala busca intensidades, limiões em que as máscaras caem, em que o desejo aflora. Sem medo de enfrentar o medo – o medo, que caminha lado a lado à excitação; para afirmar o desejo, é preciso atravessar o medo. “E entendia: um despertar – despertava? E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos – de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho...Até a um fim?” (B 244) Lala interroga as malhas da expectativa social ao limite, permitindo-se uma liberdade quase impossível nos horizontes do mundo do sertão. É, portanto, uma personagem agente⁶⁴ que força o limite do impossível; ela é catalisadora de ações que rompem com a sequência de obviedades e não-acontecimentos em que as outras personagens insistem, para seu desgosto, em se dissolver, entregando-se por inércia ao mingau insípido do já-esperado. O seu desejo de viver para além das normas que dividem possível e impossível me faz pensar na letra do maravilhoso “coco de festa” de Chico Barbós’, figurando como uma das epígrafes de *Corpo de Baile*: “Da mandioca quero a massa e o beijú,/ do mundéu quero a paca e o tatu;/ da mulher quero o sapato, quero o pé!/ Quero a paca, quero o tatú, quero o mundé...(...)”. A letra da música põe em relevo a fome de desfrutar as oferendas da vida, uma fome que exige provar de tudo, da massa até o produto feito, desde o que veste (o sapato) até o recheio (o pé), entre outras imagens trazidas na composição.

Lala é, por fim, uma personagem feminina que, apesar de particularmente bela, não é refém da própria beleza, mas se apropria dos dons que tem e os usa segundo sua liberdade. É, como Behu, reflexiva, mas dispendo também de exuberância vital, não se destaca completamente dos outros na solidão que isola, sendo capaz de conciliar, de certa forma, introspecção e expressão no mundo,

⁶³ Faço aqui, uma apresentação sucinta das personagens, onde ponho em relevo elementos de interesse para esta leitura. Para uma visão mais elaborada de suas várias e por vezes conflitantes facetas, assim como do ambiente patriarcal onde se passa a novela, convido o leitor a voltar-se ao belo livro de Luiz Roncari, *Buriti do Brasil e da Grécia. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*.

⁶⁴ Maria Lúcia G. de Faria ressalta o caráter revelador do neologismo de Rosa, “personagente”, que se encontra no conto “Darandina”, de *Primeiras Estórias*. Cf. “A Eurrítmia dos contrários em Tutaméia”. In.: *Veredas no sertão rosiano*, p. 225.

subjetividade e objetividade, passividade e atividade. Pela sofisticação de sua autoconsciência e inteligência sensível, em “Buriti”, a personagem que mais se aproxima do alter-ego do escritor (embora, é claro, é possível dizer que toda personagem encarna uma faceta do autor) é uma mulher. Lala é provavelmente a personagem feminina mais bem elaborada de Rosa. Ela estaria, na gradação afetiva proposta por mim no início do ensaio – em que parcelas de vitalidade e morbidade seriam distribuídas entre as personagens –, entre o polo localizado em Zequiel e Behu, mais voltados para a morbidade, e o polo de exuberância vital, onde ombreiam-se pai e filha: iô Liodoro e Maria da Glória.

Iô Liodoro é o patriarca-garanhão do Buriti Bom. Por um lado, encontra-se submetido ao governo da forma, pois é apresentado como a encarnação da Lei, dispondo de uma presença que exala autoridade de maneira imediata – e essa rigidez é, ao mesmo tempo, o seu quinhão de morbidade, por impedir o livre trânsito de emoções e sentimentos, afastando-se do intercâmbio com as forças arreadas de vida.

Por outro lado, é descrito como dotado de uma virilidade insaciável: viúvo, iô Liodoro, que durante o dia representa o exemplo da correção moral, sai a cada noite à galope para visitar uma de suas amantes, bem à imagem de Zeus, o fertilizador arquetípico do Olimpo. Diz-se que o rigor e o controle que sustenta no período diurno não são suficientes para conter a pujança de seus desejos. Nesse cenário afetivo, o “Buriti-Grande”, “palmeirão descomunado” (B 110), do qual “se diz que é fenômeno. Antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros (...)” (B 110) repete tanto a potência viril, quanto a ordem patriarcal verticalizada encarnada em iô Liodoro, “Cidadão que comesse com maior apetite e prazer que o comum das pessoas (...)” (B 138)

Glória, por sua vez, é a menina a ponto de se tornar mulher, desinibida, sadia, bela, e virgem: “[c]omo que ela estava no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente” (B 115). Em Lala, Glorinha vê uma irmã mais velha e mentora, com quem compartilha sua “avidez” – para retomar um termo empregado na seção anterior, a respeito de nhô Gaspar e da “ávida vida” como ebulição de desejos – de ser prontamente iniciada na vida amorosa. As duas dividem intimidades em conversas excitantes e se divertem em jogos sugestivos em que uma atiça a outra a revelar mais fantasias, a ir mais longe nas insinuações eróticas, visando um gozo final, ainda que apenas imaginário:

Lalinha acendeu um cigarro. (...) e amava a mudada fisionomia de Glória, presa às suas palavras, via-a como se visse num espelho, o complacente rubor, ah como o sangue obedecia! – ‘Delícia meu bem, o que você falou: poder ficar nua, com uma máscara posta...’ Precisava repetir, tardar, alterava a espessura do tempo. Ajuntou: – ‘Havia de ser lindo... Homens... Quem? Nhô Gualberto Gaspar... Miguel?’ (B 213-4)

O êxtase sensual como alento contra o tédio do tempo que não passa. Em geral, é Lala quem provoca a ingenuidade de Glória para ver até que ponto esta é capaz de se entregar à malícia. Não há propriamente um desenlace erótico entre as duas, embora a novela brinque com os limites da amizade-erotismo entre as mulheres.

Sob esse aspecto, “Buriti” se revela um minucioso estudo sobre os estados transicionais entre tédio e excitação sensual; um mapeamento de mínimos movimentos afetivos, a sugestão de uma fantasia, um desejo, o desdobrar-se de um sentimento ou ideia, o seu dissolver-se e recriar-se, a dinâmica dos sentimentos que se iluminam e apagam como vaga-lumes frugais que pontuam os intercâmbios afetivos entre as personagens. A veia erótica, contudo, não deixa de ser a força mais acentuada a impulsionar a narrativa. Não deve ser por acaso que uma escrita tão preñe de exploração de tensões libidinais suceda a “Dão-Lalalão (O devente)”⁶⁵, ambos figurando juntos no último livro do ciclo de *Corpo de Baile*. “Dão-Lalalão” trata do caso de amor e ciúmes de um homem por sua mulher, que fora prostituta, tirada por ele próprio do bordel, assim como de flutuações entre o amor-adoração por Doralda e o desejo de estar com qualquer outra mulher a passar pela rua. Em “Buriti”, no entanto, as palpitações do erotismo trazem ainda outros sentidos: a sensualidade à flor da pele das personagens iô Liodoro, Glória, Lala e nhô Gaspar aparece sempre associada a uma exuberância e potência da vida.

2.3.

Sobre a forma

Direi agora algumas palavras sobre a forma, molar, contra a qual tais forças se opõem. O reino da forma, isto é, da Lei, do Código (social, linguístico ou psíquico), da norma ou padrão vigente, encarna-se em “Buriti”, como se disse,

⁶⁵ In.: *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*.

sobretudo no modelo de correção moral manifesto por iô Liodoro durante o dia. Ele é o chefe da família, tendo resgatado sua nora na cidade em nome da honra e da dignidade em um mundo regido por uma moralidade patriarcal, antiga, fruto de costumes arraigados e tanto mais imperiosa no campo do que na cidade. De fato, o grande motivo por trás da narrativa é a crença de iô Liodoro, de que Irvino, seu filho, voltará à procura de Lala. Iô Liodoro a leva para o sertão para preservá-la e nem a própria Lala sabe se permanece ali como prisioneira ou por vontade própria.

Este é o traçado geral das forças e formas que se encontram, a meu ver, em disputa na novela. Diante desta cena, me parece que a presença vertiginosa da língua inarticulada não é acidental, mas participa internamente dessa disputa, *pois a manifestação mais intensa de forças pré-formais neste texto não reenvia a suas personagens, mas atravessa primordialmente a própria língua*. “Buriti” é um dos escritos em que a língua inarticulada comparece com maior vigor na obra de Rosa. Há páginas inteiras unicamente dedicadas à reprodução de uma malha estrepitosa de ruídos, cuja manifestação, explorada tanto em seu caráter sonoro quanto visual, testemunha uma desmesura: a invasão da suposta “língua em si”⁶⁶ por forças oriundas do Fora da língua, isto é: oriundas da Vida não enquanto vivência subjetiva, mas enquanto potência que conduz a aproximações insuspeitadas entre seres, gêneros, dentro e fora, humano e animal, etc.⁶⁷

2.4.

A língua inarticulada: intensidades infra-lógicas

A onda de inarticulação que percorre “Buriti” trai, em primeiro lugar, uma desconcertante indiscernibilidade entre língua e afecto: “[p]ara ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – **Ih...O úù, o ùú**, enchemenche, aventesmas. O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores.” (B 149) Como

⁶⁶ Tendência que assombra o pensamento de inclinação estruturalista, como nesta passagem de Benveniste “A linguística entra então em sua terceira fase, a de hoje. Toma por objeto não a filosofia da linguagem, nem a evolução das formas linguísticas mas, em primeiro lugar, a realidade intrínseca da língua, e visa a se constituir como ciência – formal, rigorosa, sistemática” (BENVENISTE, *Problemas de linguística geral*, p. 21-2).

⁶⁷ O conceito de “Fora” em Deleuze não remete a uma suposta Realidade exterior à linguagem, mas ao conjunto disperso das singularidades pré-conceituais que alimentam a criação linguística e que, simultaneamente, só podem ser acessados na experiência linguística.

ênfatiza Deleuze, não se trata de afecto subjetivo, de uma afecção do personagem, mas de sensações impessoais, que se tornam disponíveis através da matéria-língua da qual é *indissociável*. Em vez de nomear de forma exterior o som ominoso do vento, Guimarães Rosa faz a própria língua ventar, uivar, assobiar. Isto é: *o assobiar pânico do vento noturno e a língua tendem ao indiscernível*.

No trecho: “– **Ih... O úù, o úú**”, por exemplo, é significativo, em primeiro lugar, que nenhum dos elementos funciona como signo isolável. De certo pode-se, buscando uma interpretação tradicionalista, tentar uma analogia com a forma gramatical do português, onde o “Ih” inicial apareceria como interjeição, os dois “o” como artigos definidos e os dois “uu” como onomatopeias. Porém, não resta dúvidas de que tal leitura fica à margem do que efetivamente se produz nessa passagem. Trata-se antes de uma língua-uivo, cuja expressividade reside em um contínuo de elementos que se querem “puramente” sonoros. Isto é: puramente sonoros na medida em que o som não está a serviço de significados pré-determinados, mas liberto, entregue a sua própria produtividade poético-afectiva. Essa sonoridade liberada, por assim dizer, joga, porém com o regime semântico, ainda que sem ser a ele subordinada. Além disso, os sentidos que podemos apreender nessas passagens anárquicas não são o que de mais imediato e contundente aí se passa. O fundamental é observar o deslocamento de certa maneira tradicional de se relacionar com a língua, primeiramente intelectual, para a maneira segundo a qual Rosa convoca seu leitor a experimentá-la: enquanto experiência de intensidades e afectos que atingem o leitor em seus vínculos “infra-lógicos” (R/CRB 104) com a vida.

E aqui nos aproximamos ao máximo do significado que gostaria de atribuir ao termo “inarticulado”. A língua se torna quase um canto, adquirindo a capacidade musical de empregar o som como um fio que nos conduz através de graus de sensação. Em carta a seu tradutor italiano, Guimarães louva a capacidade do seu destinatário de dar plena vazão a extremos de intensidade: “Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro.” (R/CRB 26) O mesmo trânsito entre graus de intensidades pode ser percebido no trecho citado, que termina com: “Ou oãooão, e psiuzinho.” São talvez os tempos fortíssimo e pianíssimo da música, como descritos por José Miguel Wisnik: “As intensidades tecem todas as gradações dos crescendo e diminuindo (...) ou todo o quadro, importantíssimo, das pontuações: destaques,

fortes ou pianos súbitos, acentuações minimais que são decisivas para o estado das coisas (...).”⁶⁸ Gosto de ver a pontuação e acentuação singularíssimas de Rosa como a composição de uma partitura musical. É claro que também há o aspecto visual, a imagem da palavra, o seu desenho, que a transforma em um bicho: “mãmolência”. As palavras tornadas entes selvagens. Com Rosa o limiar literatura-vida é jogado ao paroxismo. Ao lê-lo em voz alta, a nossa boca humana é forçada a admitir grunhidos, rangidos, uivos, crôos, tôos, chios e toda sorte de expressão bestial. Há sensíveis ecos de futuro ecoando nessas aberturas generosas. Não só os animais se ombreiam com os humanos na língua rosiana, mas igualmente os loucos, os idiotas, os santos, o orientais, os índios.

Em seu bastante comentado “Gaguejou...”, Deleuze aborda o tema da escrita que, em vez de assinalar com um termo da língua uma afecção da fala do personagem como em “ele gaguejou”, faz a própria língua gaguejar. Quando a gagueira deixa de ser uma afecção da fala e passa a trabalhar toda a língua, a distinção entre língua e fala esmorece. Os timbres, a entoação, os estilos, deixam de ser campos marginais da língua e invadem o seu “interior”: “A língua treme de alto a baixo. Há aí o princípio de uma compreensão poética própria da língua: é como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada.”⁶⁹ Tal linha abstrata seria a linha das variações virtuais, potenciais, da língua. Assim define-se a noção de uma língua intensiva: uma língua que se engaja na co-criação da vida, que abandona o seu suposto lugar desinteressado e neutro para assumir o seu *interesse*. Viver a vida na e da língua. A gagueira aparece assim como disposição afetiva que afeta a língua por inteiro, criando uma língua intensiva: submetida não a um princípio exterior de representação, mas a um afecto interior/exterior. Penso, contudo, que não é imprescindível que o afecto seja a gagueira. Por que não considerar, igualmente, as potências do guinchar, gritar ou uivar?

O afecto, insisto, não sendo pessoal, é Afecto que emerge dos “ocos”, para empregar uma palavra recorrente no idioma de rosiano. Um afecto que tem a natureza das forças anônimas que, antes de ser escritas, não estavam disponíveis para a experiência dos homens: “O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. (...) É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões

⁶⁸ WISNIK, *O Som e o sentido. Uma outra história das músicas*, p. 23.

⁶⁹ DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 124.

que nos dá.”⁷⁰ Tal perspectiva tem origem em uma afirmação de Klee segundo a qual “[a] arte não reproduz o visível, mas torna visível.”⁷¹ Guimarães Rosa atua como xamã⁷² permitindo que os afectos anônimos que o atravessam fecundem uma língua estrangeira dentro da sua língua herdada, o português brasileiro.

Sobre a passagem: “**o úù, o ùú, enchemenche, aventesmas**”. Diz Rosa em carta a seu tradutor para o italiano Edoardo Bizzarri:

Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: – Esses (sons de) húûh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas...Perdoe-me, se carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e ‘estou com a cachorra’, a invenção é um demônio sempre presente... (R/CRB 104)

O que dizer sobre esse “esclarecimento”? A sua “tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva”, seguida da reconstrução ainda mais exacerbada do trecho que desconcertou Bizzarri, fazendo com que o cavalo veloz do processo de tradução estancasse bruscamente (R/CRB 96), é mais do que uma ironia. Parece-me interessante entendê-lo como um desmonte da pressuposição de que exista uma linguagem lógico-reflexiva. Ou, ainda que possa existir um *uso* mais normativo da língua, ele não interessa a Rosa. O que ele quer que seu tradutor entenda é a necessidade da criação, co-criação e recriação. É preciso se comprometer sem fundamentos. Pois apenas esse é o tipo de compromisso verdadeiro com a língua como vida: se comprometer com forças e afectos que, à primeira vista, não entregam nada além de si mesmos, pois não alimentam a fome interpretativa, mas apunhalam o estômago, enfrentam o leitor como um “bicho bravo e vivo”⁷³. Rosa reivindica os registros do infra-lógico e hiper-sensorial como os motores da sua escrita: potências selvagens, “demoníacas”. O trecho recriado na carta a Bizzarri intensifica a sensação da língua como um canto contínuo: o uso da sequência de hifens ligando os termos exige uma pronúncia que nos rouba o ar. Além disso, a confusão entre “mexer-se” e “encher-se(-me)” traduz a membrana móvel entre dentro e fora: o que se mexe lá fora se enche e me enche e se mexe em mim. Tentativa de tradução minha que revela imediatamente o quanto é vão o desejo de

⁷⁰ DELEUZE & GUATTARI, “Percepto, afecto e conceito”. In.: *O que é a filosofia?*, p. 207.

⁷¹ KLEE, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 43.

⁷² Cf. nota 13.

⁷³ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. p. 99.

uma literalidade de origem, que teria sido modificada intencionalmente pelo autor para gerar a sua língua, já que a minha tradução não diz o que a língua-canto de Rosa diz. Não diz a imediatidez da confusão-contaminação, o embolar-se, o atravessamento de tudo por tudo, a misturação convulsiva. Apenas uma língua desfigurada pode dar vazão ao vir à tona de fronteiras borradas, regiões intersticiais que não cabem nas regras convencionais do código. Convido Deleuze & Guattari ainda uma vez a essa reflexão: “É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda parte os pântanos primitivos da vida.”⁷⁴

Rosa afirma, sobre o trecho: “úcru, de ío a úo, virge minha, tiritim, ê, bicho não tem gibeira”, tratar-se do guincho da coruja enquanto estraçalha a sua presa. (B 104) O som é contínuo, como um grito, mas um grito disforme, monstruoso, não humano, cru.

Além da exploração de um devir-canto do som na língua, essa passagem testemunha de um cuidado explícito com a visualidade, como se nota tanto no relevo do negrito (“**o úù, o ùú**”), quanto no uso heterodoxo dos acentos graves e agudos. A questão dos acentos é particularmente interessante, pois conduz à dúvida justa de como pronunciá-los, isto é, haveria uma tradução sonora para tais acentos? Como a acentuação empregada não se encontra catalogada na língua, é óbvio que não há regras *a priori* para fazê-lo. O que, por um lado, convida à criatividade do leitor, como co-criador da obra; por outro, põe em evidência que a visualidade da escrita, neste caso, não está subordinada à fala. Aqui, a letra dispõe de uma autonomia expressiva. A repetição da letra “u”, uma vez com o desenho dos acentos convergindo, outra vez divergindo, conduz a sentimentos contraditórios, a sensações alternadas de contração e expansão, a movimentos convulsivos, irreprimíveis e arredios. Produz-se assim a evocação de um terreno de afectos que mobiliza as forças larvais, pré-formais, subterrâneas e primordiais do homem e da língua.

Para concluir esta seção, gostaria de salientar a intrínseca conexão entre os delírios do Chefe, em que vislumbra “alguma outra coisa, muito maior do que seu poder de discernir e abarcar” (B 188) e a inarticulação da língua. A “matéria enorme, de conteúdo e significação” (B 188) que fulgura como um lampejo súbito

⁷⁴ DELEUZE & GUATTARI, “Percepto, afecto e conceito”. In.: *O que é a filosofia*, p. 205.

e inapreensível nas alucinações da personagem deve ser, por sua vez, entendida como alusão às “informes, cegas massas” (B 232) de vida. Ao ser atravessado pelo pressentimento das forças informes de que se nutre a vida, o Chefe alucina, mas não o faz por meio de visões e sim por meio do som, que penetra a sua língua e a faz produzir os mais anárquicos gritos, chios, cantos, uivos, etc. O som, esse terreno de limites vagos, figura melhor as forças informes do que a visão. Não é a toa que, na topografia de Nietzsche, Dioniso se liga à experiência da música, e Apolo às formas do mundo visível, como veremos no último ensaio deste estudo.

2.5.

Culminações e entrelaces

No desfecho da novela se entrelaçam, definitivamente, o destino da língua e o da vida das personagens. Para surpreender essa afinidade é necessário, porém, percorrer os últimos desenvolvimentos da trama.

Iô Liodoro havia trazido sua nora para a fazenda a fim de preservar a honra do próprio filho, acalentando a esperança de que este voltasse para recuperá-la na casa paterna. Liodoro cumpre a Lei, o código de honra centrado no patriarcalismo, num mundo fechado sobre si mesmo, à beira dos Gerais, cujo horizonte moral mistura religiosidade e superstição. No entanto, o horizonte do possível sofre, uma noite, uma cesura: há um encontro na madrugada. Num lance de olhares, Lala nota o desejo impossível trair-se na expressão do sogro:

Notou-o, correita, quis duvidar, duvidou – de modo nenhum deixaria que ele reparasse em seu agudo sobressalto. E era. Ela compreendeu. Um tanto, atordoou-se, o sangue alargava-lhe o rosto, mas inclinou a cabeça, disfarçando. Iô Liodoro saía de seu caráter? – ela pensava. Tinha sido depois de um tempo, quando inutilmente conversavam – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam nela. Ela não temeu: se admirava. Sentia-o: que nada havia a temer; que o quente de prazer que de seu rosto subiu provinha-lhe de saber-se em toda segurança, boa parte. (B 222)

O jogo iniciado como que por acidente persiste por seguidas madrugadas. Há uma tensão entre contenção e acumulação libidinal. Lala o observa: “Um macho, contido em seu ardor – era como se o visse por detrás de grades, ali sua virilidade podia inútil debater-se.” (B 222) Depois que os outros dormem, a jovem

mulher veste um de seus gasosos penhoares trazidos da cidade e senta-se em frente ao sogro, que a espera recostado na poltrona da sala. Um diante do outro, protegidos pela muralha da interdição moral⁷⁵, dão início à brincadeira: ele deve nomear cada detalhe da beleza de Lala, dizer o que nela aprecia: “Sim, a cintura, o busto, o seio, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dele quentemente a percorriam. Parecia um brinquedo. Ah, sim – ela se dizia: – tinha de ser como num brinquedo para que pudessem, sem pejo, continuar naquilo.” (B 224)

Simultaneamente à aproximação de Lala e Liodoro, a atração de Gual por Glória e a urgência dela em iniciar-se na vida sexual precipitam-se num desenlace. Num primeiro momento Gual assedia a moça: em episódio de descontrole no corredor da casa, pressiona seu corpo contra o dela e goza por cima de sua roupa. Lala recebe Glória em seu quarto e a acalma. Enquanto isso, preparava-se o próximo início da moagem. Em breve, a cachaça será servida a todos os sobreviventes.

No meio desses acontecimentos, Maria Behu adoece de reumatismos. Acompanhando-a, de forma algo enigmática, intensifica-se o tormento noturno do Chefe. Tanto Behu quanto o Chefe têm seus estados de tensão desanuviados quando recebem a visita de Lala (B 228). A meu ver, o efeito terapêutico da presença de Lala deve-se ao seu vínculo intenso com a ferocidade e o prazer da vida. Em meio à atmosfera angustiada devido ao padecimento das duas personagens, Liodoro se mostra frio em uma madrugada. Lala precisa reorganizar seus afetos; certificar-se de contar com o esteio do seu próprio desejo, agora que de súbito não dispõe mais da bengala da aprovação do homem com quem brincava, seriamente: “Ela era uma pedrinha caindo, à imensa espera de um fundo.” (B 238)

Em vez de prosseguir, gostaria de voltar algumas páginas atrás, quando Lala medita, antes de todo o jogo com Liodoro ter sido iniciado: “A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade? Estar ali no Buriti Bom era tolice tanta.” (B 195) De que verdade terrível se trata? Talvez a consciência súbita de estar negligenciando o próprio desejo? Deixando a vida passar nas formalidades

⁷⁵ “Oh, um invisível limite, o impossível: maldição imóvel, montanha. Ele obedecia àquilo, a uma sombra inexistente – mais forte que a verdade de seu corpo – e seriam preciso anos, séculos, para que aquilo se gastasse?” (B 240)

do dia? Deixando a noite e suas massas moventes, assustadoras e excitantes ao mesmo tempo, serem sufocadas nas malhas dos recibos passados em nome do “bem-comportamento”, em nome de um ideal anacrônico de família e vida em sociedade?

Maria Rita Kehl, em *O Tempo e o cão*, lembra que, para Lacan, o sofrimento daquele que cede diante de seu desejo é a única culpa justificável do sujeito:

A via do compromisso com o desejo é a única via não alienada de produção de sentidos para a vida, ou seja, a única cuja escolha não serve a um suposto desígnio do Outro. O desejo, em Lacan, é “metonímia do nosso ser”. Na impossibilidade de reencontro com a totalidade do *ser*, para sempre perdido, as moções do desejo representam o ser a partir de pequenos fragmentos, de frações metonímicas (...). Ceder dessa dimensão equivale assim a desistir de ser.⁷⁶

A psicanalista pontua também, na mesma obra, que a demissão diante do próprio desejo é um mal-estar da modernidade, na medida em que há um desacordo entre o desejo e o “bem social”. Em realidade, a autora admite que tal desacordo pode ocorrer em qualquer época, mas se generaliza na modernidade, quando a “verdade divina” deixa de ser a única autoridade a determinar os destinos individuais. Quando essa “Verdade” se esfacela, o sujeito deve se responsabilizar, por sua própria conta e risco, por buscar acordos entre o “bem social” e o seu desejo. Tal ponderação é de particular interesse aqui, já que Lala, vinda da cidade, representa um choque de tempos históricos, em que a modernidade – já operando no ambiente urbano – atrita-se com os valores do campo, ainda largamente influenciados pela autoridade religiosa.

Retomando o enredo de “Buriti”, tem-se que, pouco antes de se deparar com a frieza de Liodoro, Lala reflete: “Glória, Liodoro, temiam que alguma coisa de beleza ali acontecesse, não queriam? E todavia estava para acontecer, disso aqueles dias falavam, o marejo dos silêncios, as quinas dos objetos, o denso alago de um aviso se pressentia. Ela queria.” (B 237) Antes que algo de beleza pudesse acontecer, porém, uma última resistência se insinua no comportamento reprimido do patriarca, que procura subitamente subtrair-se ao jogo entre os dois, voltando a afetar um comportamento paternal. Após cair como uma pedrinha a espera de um fundo, Lala decide partir, voltar à sua casa na cidade, assumir-se novamente dona de sua vida.

⁷⁶ KEHL, *O Tempo e o cão. A Atualidade das depressões*, p. 59.

Do dia antes da partida de Lala, é dito: “Tudo era amanhã, naquele dia.” (B 245) Na manhã seguinte, Maria Behu está morta. Chefe Zequiél aparece na porta da cozinha sorridente, aliviado de todo de suas dores e alucinações: “Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... parece até que estou sarado...” (B 246) Ao saber da morte de Behu, o Chefe deposita seu caneco no degrau e chora longamente. Se é verdade que o Chefe sentia pavor por Behu e a evitava, por outro lado devia também admirá-la, pois ela rezava por ele, dava-lhe conselhos de como se proteger de seus terrores. A meu ver, ele a temia por pura ingenuidade, pois Behu, sem acessar suas forças (vinculadas tanto à sexualidade quanto à agressividade vital, como já mencionado), não seria capaz fazer mal a ninguém. Não afirmo, contudo, que o vínculo entre os dois possa ser assim de todo desvendado; há algo que permanece enigmático, e que diz respeito às forças cegas de vida, às massas informes, de que, em sua loucura mansa e sensibilidade aflorada, ambos tinham, de alguma maneira, “notícia”.

A moagem avança: “desde distância, se escutava a cantiga dos carros que avançavam, cheios de cana; e no pátio, no engenho, nos currais, tudo era o bagaço claro se amontoando ou espalhando, e o áspero cheiro doce, doce.” (B 247) Movimentos primaveris se liberam: frutos de longos processos vem à tona, a redentora e dionisíaca cachaça aguarda as personagens que se permitem renascer, com vínculos mais fortalecidos com a vida.

Glória confessa a Lala, quase a contragosto, que consentira em ter relações com nhô Gual (nome que, por sinal, é anagrama de “gula”).

Na última noite de Lala na fazenda, ela, soberana, consegue evitar que sua subjetividade seja capturada pela projeção do desejo ou das interdições alheias. Trata-se de ser cada vez mais forte: isto é, de saber se desfazer, a cada vez, da necessidade de ser aprovada. A cada vez ceder um pouco mais: até ter-se apoderado suficientemente do próprio desejo e poder se colocar, livre, diante do objeto de desejo: “Estou aqui, se me quer.” Assumir o próprio desejo, sem tornar-se refém de uma possível rejeição; ter estofo emocional suficiente para acolher-se e recolher os próprios cacós (o próprio caos). É o triunfo da liberdade subjetiva que se empodera, para usar a palavra da vez, de seu corpo e de seus desejos. Esse estofo interno não vem, contudo, de uma subjetividade profunda: vem de uma subjetividade que se abre para o mundo, que o aceita. Ela é forte não por se impor, mas por não precisar que o mundo corresponda aos seus desejos; forte por sobreviver, a cada vez, à

desilusão de suas expectativas – sem permitir que a dor se calcifique em ressentimento –, estando cada vez mais em contato consigo e simultaneamente mais em contato com o fora: encontrar a linha sutil que equilibra o íntimo: essa linha que é um respirar ininterrupto entre o eu e o mundo: o ar está sempre entrando e saindo: o eu é a película, a membrana de trocas. A sua força é saber-se película.

Lala se afirma, por fim, diante de Liodoro:

Os dois, aí um rente ao outro, debruçados no parapeito da varanda, olhando os currais: além; tudo terminado. Um nada, um momento, uma paz. E – de repente, de repente, de repente – uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. (...) ‘Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...’ Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dançar, de rir à toa. (B 251)

Corpo de baile termina com a mesma divisa com que se inicia: a alegria. Em “Campo geral”, Dito ensina a Miguilim a alegria. Enquanto é de “Buriti” a frase de Rosa – que fora do contexto virou pílula de autoajuda cult – pensada por Lala após a morte de Behu: “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha...Essa... a alegria que Ele quer...” (B 248) O final de “Buriti” é assim a culminância de diversas linhas do enredo correndo em paralelo: a morte de Behu, a cura do Chefe, a relação entre Glória e nhô Gual, e por fim o encontro erótico de Lala e Liodoro. O desejo, a vida, vencem as limitações do “bem social”. As “informes, cegas massas de vida” já não precisam atormentar o Chefe em pesadelos de perseguição onde a língua se inarticula para dizer o hediondo. Mas não eram apenas horrendas as alucinações do Chefe: a fascinante transformação da língua que entra em devir abarcando em seu corpo deformado mil gradações de afectos e sonoridades revela a inestimável riqueza das potências animais. O horror era apenas, em verdade, o avesso dessas potências, o lado não revelado do júbilo. Pois a vida agora corre mais solta e livre, mais em conforme com suas forças anárquicas.

3.

Composição para Rosa e Cage

3.1.

Uma combinação imprevista

As cortinas se abrem revelando a canhestra orquestra de elementos disparatados. No centro a banheira com água. À esquerda uma bancada com três rádios, um recipiente com gelo, uma garrafa de vinho, um copo vazio, um borrifador, uma jarra. À direita outra bancada com um liquidificador, uma panela de pressão, dois outros rádios. No fundo à direita, o piano de calda. O gravador, situado atrás da mesa à esquerda, fica ligado durante quase toda a performance, sendo responsável pela atmosfera sonora que confere uma espécie de unidade ao conjunto. Cage consulta um cronômetro ao longo da apresentação, controlando a introdução de cada som. Faz ainda uso de: um pato de borracha, um peixe mecânico, dois címbalos, um apito, um dispositivo que simula o som do ganso e outro que simula o som da codorna⁷⁷, um cano de ferro, um vaso de rosas, uma garrafa de pressão⁷⁸. Desconfiados ao perceberem-se vizinhos, e mais ainda dispostos feito abobalhados palhaços sobre o palco – com a nobre exceção do piano de calda –, os objetos aguardam humildemente a varinha de condão de Cage, que os transformará nos protagonistas de uma peça musical.

Trata-se, em realidade, de um único instrumento constituído de diversas partes, de diversos instrumentos postos em relação, ou estaria a categoria de instrumento musical aqui simplesmente obsoleta? Seja como for, certamente a compreensão tradicional do instrumento musical como um objeto à parte dos demais objetos do mundo, de cuja constituição e afinação a música dependeria, deve, segundo o artista norte-americano, ser abolida.

A cena que inaugura este ensaio ocorreu em 1960, quando o músico John Cage foi convidado a participar do programa “I’ve got a secret”, apresentado por

⁷⁷ *Goose call* e *quail call*, respectivamente.

⁷⁸ *Seltzer syphon*, um dispositivo para produzir água gaseificada.

Garry Moore⁷⁹. O apresentador tem em conta que a composição que Cage está prestes a performar soará absurda para a maioria do público. Mune-se assim de um recorte do jornal *The Tribune* contendo uma resenha do novo disco de John Cage. Ao ler parte do artigo para a plateia, pretende assegurá-la de que não se trata de uma brincadeira, mas de um artista reconhecido por fonte insuspeita como músico “sério”. Moore assume corajosamente o risco de apresentar Cage ao grande público; e, preparando a plateia para a experiência desconcertante que está prestes testemunhar, previne-se contra eventuais vaias e eleva a tensão da polêmica, estimulando, ao mesmo tempo, uma recepção esportiva da coisa. Pouco antes de deixar o palco, o apresentador adverte Cage: “Alguns vão rir. Tudo bem para você?” Ao que o músico, talvez entre nervoso e excitado, responde balançando-se alegremente para frente e para trás: “Eu considero risadas preferíveis a lágrimas.”⁸⁰

...

Em carta datada de 24 de Março de 1966, portanto seis anos após a aparição de Cage no programa de Moore, Rosa responde às dúvidas do tradutor alemão Curt Meyer-Clason. O escritor oferece nessa carta uma de suas típicas listas onde elucida termos e expressões de suas obras, como neste exemplo: “‘no bruaar’. Refere-se ao barulho da chavinha. Tirei do francês (BROUHAHA n.m. (onomat.) Fam. Bruit de voix confus et tumultueux.) Daí, fiz ‘o bruaá’ e bruaar. Não é bela e sugestiva palavra?” (R/CRM 315)

...

Um encontro ao vivo entre Cage e Rosa poderia ter ocorrido, ao menos no tocante ao tempo de vida, que compartilharam. Já os meios culturais em que ambos se destacaram foram, por outro lado, bastante heterogêneos. Rosa era natural de Cordisburgo, beirada de sertão no interior do maior país sul-americano. Cage foi expoente da vanguarda musical norte-americana, viveu e trabalhou em Nova Iorque. Em um primeiro momento, cintilam os contrastes: interior e costa, regionalismo e cosmopolitismo. No entanto, como se sabe, tanto a vida como a obra

⁷⁹ O vídeo está disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&t=67s>. Acesso: 10.1.2018.

⁸⁰ Minha tradução aproximada do diálogo disponível no vídeo.

de Rosa refletem um diálogo complexo com o sertão natal: sem jamais reduzir-se a ele, nunca o ultrapassa⁸¹. Rosa esteve ao menos uma vez em Nova Iorque, além de, ao longo da carreira diplomática, ter morado em Hamburgo, Paris e Bogotá. Cage esteve em São Paulo, na ocasião da 18ª Bienal, em 1985, ano em que já vivíamos havia quase duas décadas sem a presença física do escritor mineiro. Nascido em 1908, apenas quatro anos mais velho que Cage, Rosa morreria em 1967. No mesmo ano, o multiartista americano publicava o segundo de seus cinco livros multidisciplinares, *De segunda a um ano*. John Cage imprime em suas heterodoxas criações uma índole dessacralizadora, embora recorra, entre outros procedimentos, paradoxalmente ao zen budismo para fazê-lo. Já a obra rosiana é atravessada pelo instinto de sintonizar-se com o mistério cósmico, do qual os mais prosaicos acontecimentos de seus contos e novelas frequentemente se impregnam.

Em meio a esses algo desencontrados retratos, permanece, todavia, ao menos uma coincidência: ambos portam sobrenomes que denotam objetos. “Rosa” entre nós dispensa explicações; já “Cage” é “gaiola”, “jaula”. O arranjo dos dois objetos, embora testemunhe da mesma improbabilidade do encontro factual entre os portadores dos nomes, não deixa de ter algo de poético. É justamente esse algo de poético do encontro que interessa. Já no que diz respeito ao primeiro nome, não há dúvidas: João é John, John é João – ou quase.

Alguns filmes foram realizados tendo Cage como protagonista enquanto ele ainda vivia. Nessas imagens, transparece o sorriso beatífico, a lenta afabilidade da voz, a agudeza do olhar inteligente em concorrência com a autoimposição de refrear o ego. Acerca de Rosa parece haver apenas um vídeo, de 1962, consistindo em uma entrevista a um canal alemão reproduzida no documentário *Outro sertão*⁸². A imagem de Rosa aí dá-se com menos fluência. Reservado, embora exibindo uma cordialidade algo faceira, o convidado ouve e compreende as perguntas em alemão, responde em português. Alinhava as palavras com vagar, mas sua lentidão não é arejada como a do americano – que afirma desejar abrir as janelas da música –, e sim, densa como um substrato de terra trabalhado ao longo de eras geológicas, simultaneamente telúrico e simbólico.

⁸¹ “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino.” (ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 31)

⁸² JACOBSEN & VILELA. Brasil-Alemanha-Israel: 2013.

Há, entretanto, pontos de contato: como a eventualidade de ambos serem admiradores do acaso. Cage, graças ao engajamento com o pensamento zen, de acordo com o qual não se deve julgar os acontecimentos, mas recebê-los como nos sobrevêm. Rosa, ainda que sob luz diversa, intriga-se pelo acaso em suas possíveis articulações com o destino, temática que atravessa a sua obra. Indo um pouco mais além nesta correlação, para Cage, o acaso tem algo que ver com delegar o poder de escolha a uma fonte não humana (o I Ching), afim de desmontar a crença no artista como indivíduo de capacidades geniais. Já em Rosa, o acaso aparece muitas vezes associado à intuição, sobretudo quando se trata de descrever seus processos de criação⁸³. As perspectivas não são tão distintas quanto parecem. Pois a intuição é também algo que acontece, que sobrevêm, e expõe o suposto interior do artista aos caprichos e dádivas de um *além*. Acredito inclusive que neste ponto Rosa é mais radical do que Cage, pois não é necessário delegar o poder das escolhas da obra a uma fonte externa para libertar a criação das presunções de um eu criador; a própria intuição já é uma encruzilhada, um entroncamento interno-externo. Ela é a abertura em mim mesma(o), ao modo de uma tensão viva, na medida em que corresponde à constatação de que não é preciso sair de si para sair do controle. Por outro lado, embora Cage não mencione a importância da intuição com a mesma ênfase do escritor brasileiro, é inegável que ela está presente de uma forma ou de outra em qualquer empresa criativa. Valho-me então do acaso para compor esse arranjo para Cage e Rosa, sob inspiração da ideia de justaposição de materiais heterogêneos. Um experimento. Será que há real afinidade? Agrada-me conceber a afinidade como a que pode haver entre a poeira e o veludo, proposta por Nuno Ramos⁸⁴. Retirar as coisas das rubricas usuais e perceber outras formas de atração entre os fenômenos. Ver se essa fricção de materiais heterogêneos produz faíscas.

Menciono, antes de seguir adiante, apenas mais uma breve coincidência envolvendo os dois artistas, para não deixar escapar a deixa: tanto Rosa como Cage,

⁸³ Entre outros exemplos: “Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana.” (R/CRB 91) E Também: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*, que neste caso se chama precisamente inspiração.” (ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 35)

⁸⁴ “Assim, associações, similitudes e combinações imprevisas, a estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo, vão sendo substituídas pelo alinhamento cientificista de nossas gavetas.” (*O*, p. 115)

enquanto artistas que revolucionaram seus meios, sobretudo na segunda metade do século XX, são comentados pelos irmãos Campos. Estes, sempre atentos a propostas de vanguarda, sobretudo nos territórios da poesia e da música. Sem entrar no mérito de seus ensaios geniais acerca do escritor⁸⁵, prefiro recordar aqui uma entrevista filmada em que Haroldo aborda o encontro pessoal com Rosa em um congresso de escritores nos EUA em 1966⁸⁶. Sua fala traduz a ambivalência com que recebe a obra de Rosa, que, ao menos sob o aspecto da concepção gráfico-espacial da escrita, considera antiquada. Haroldo separa o Rosa como sujeito humano do Rosa escritor, afirmando que este não seria arrojado no sentido biográfico, mas sim no que diz respeito a sua relação com a linguagem, diante da qual, diz, Rosa “tem uma atitude voraz e devoradora”⁸⁷, sendo ele mesmo algo onça (“Iauaretê”) e algo Riobaldo; um antropofagista por excelência, que “toma o bem dele aonde ele encontra”⁸⁸. Com relação ao Rosa biográfico, Haroldo afirma que a função de cônsul o tinha levado a supor no escritor mineiro características de conservador e burocrata, percepção relativamente disseminada que diz ter modificado ao tomar conhecimento do papel de Rosa junto às famílias judias que lhe solicitavam, em seu período de vice-cônsul em Hamburgo, passaportes para o Brasil.

Contrastando com a visão matizada de Haroldo sobre Rosa, há a admiração praticamente irrestrita de Augusto por Cage, que dedicou ao músico numerosos artigos em jornais reproduzidos posteriormente em seu *Música de Invenção*⁸⁹. Inegavelmente, para o gosto vanguardista dos irmãos Campos, a persona pública de Cage, que parece refletir mais fielmente a liberdade manifesta em suas obras do que a aparência constrita de um Rosa, é mais sedutora.

Sem subscrever inteiramente a visão dos poetas paulistas, por ora deixo apenas brilharem as duas imagens, a do escritor, telúrico, e a do músico, quase levitante, conforme suas respectivas singularidades.

⁸⁵ “A linguagem do Iauaretê”, de Haroldo; “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”, de Augusto. Ambos encontram-se em *Guimarães Rosa em Três Dimensões*.

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso: 20/12/2017.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

3.2.

Inarticulação da língua e ruído na música

A peça 4'33'' foi apresentada em 1952, quatro anos antes da publicação de *Grande Sertão: Veredas*; enquanto John Cage empreendia o auge do experimentalismo na música, Guimarães Rosa praticava a redistribuição dos limites entre possível e impossível em literatura. O interesse deste ensaio é traçar um irreverente paralelo entre as atividades de Rosa e Cage, ancorado na sintonia que fica patente no modo radical como ambos recriam a experiência do som em suas obras. Afinidade esta que transparece no interesse manifestado por Cage pelo ruído: “enquanto no passado o ponto de discórdia/ estava entre a dissonância e a consonância/ no futuro próximo ele estará/ entre o ruído/ e os sons ditos musicais.”⁹⁰ Penso ser na música a diferença entre som e ruído análoga àquela, em literatura, que se pressupõe existir entre língua articulada e inarticulada. Nessa perspectiva, a polifonia noturna de um “Buriti”, por exemplo, é comparável à devoção de Cage ao ruidismo urbano. Trata-se de contaminar a suposta higiene tanto da língua articulada quanto das escalas da música ocidental com os múltiplos sons anárquicos ostensivamente esquecidos, mas que de fato sempre perseveram, nunca sendo definitivamente superados pelo sistema de sons tidos como válidos – na língua ou na música. Em realidade, já antecipamos nesta tese tal analogia entre língua e música, ao chamar a inarticulação, tantas vezes, de ruído.

Dou início à composição desse paralelo apresentando esquematicamente três pontos em comum que se destacam, de entrada, entre o ruído e a inarticulação. Em primeiro lugar, como a inarticulação, o ruído apresenta a propensão a trazer instabilidade a um sistema instituído, negociando com o caos: “[u]m ruído é uma mancha onde não percebemos altura constante, oscilação que nos soa desordenada”.⁹¹ Em segundo lugar, José Miguel Wisnik localiza na origem ritualística da música uma cena de sacrifício em que o contínuo rumoroso do mundo sonoro *in natura* é sacrificado para obtenção de um acordo (uma altura melódica). O som afinado nasce como repressão de frequências discordantes e instáveis: “[d]escreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado

⁹⁰ Apud CAMPOS, *De segunda a um ano*, p. xv-xvi.

⁹¹ WISNIK, *O som e o sentido*, p. 24.

e periódico do meio turbulento dos ruídos.”⁹² Um sacrifício análogo pode ser localizado a respeito da repressão dos sons inarticulados animais, que retornam como erupções de outro mundo nas páginas de Guimarães Rosa e Virgínia Woolf.

O fato de a escrita de Rosa ser atravessada pelo som não domesticado, bruto, assignificante, é, como já se disse, sintoma de sua cumplicidade com zonas de puro afecto, zonas virgens, de sensação pura, que são como vislumbres de uma possível sintonia do ser com puras forças de Vida. Virgínia Woolf descreve a qualidade de uma voz atravessada “por algum extremo de sentimento, quase assexuada, quase inexpressiva”:

Era uma noite quente e quieta. Não havia lua. A aparência das coisas se fez sinistra com o berro. Quem havia gritado? E por que foi que gritou? A voz era de mulher, tomada, por algum extremo de sentimento, quase assexuada, quase inexpressiva. (...) Deitada no escuro, pus-me a escutar atentamente. Tinha sido uma voz, não mais que isso. Nada havia a que a ligar. Quadro algum, de nenhum tipo, surgia para torná-la inteligível à mente. E, quando enfim a escuridão se abriu, pôde-se ver tão-só uma forma humana obscura, quase desprovida de contorno, que contra alguma iniquidade erguia em vão um braço enorme.⁹³

A passagem transcrita dá voz a uma voz que se preserva opaca, avessa à sanha interpretativa, como uma bala dura a rebater a incidência de luz. O trecho traz ainda um novo dado: a voz “quase inexpressiva” “erguia em vão um braço enorme” contra alguma iniquidade. É interessante observar que a voz não “expressa” nada, ela ergue um braço, ela é ação, é práxis. E que iniquidade seria essa, senão o sacrifício que faz toda linguagem do caos que a habita? Se toda linguagem traz um sacrifício, haveria uma língua mais ética? A língua mais ética seria, em primeiro lugar, aquela que não desdenha seus demônios. As implicações são conhecidas: quanto mais a linguagem se esforça por mostrar-se escorada em fundamentos racionais, lógica, unívoca, mais ela reprime o caos – com maior violência ele retornará. Como nas inesquecíveis páginas em torno do morticínio dos cavalos em *Grande Sertão*:

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, à tórto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio (...). Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva

⁹² WISNIK, *O som e o sentido*, p. 24.

⁹³ WOOLF, “Três quadros.” In.: *Contos escolhidos*, p. 328-9.

– rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. (...) agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (GS: V 356)

Aqui, como no texto de Woolf, o puro grito emerge em uma cena de iniquidade. Sacrificam-se os cavalos. Os cavalos que, para Rosa, são o abismo de outros mundos possíveis. A tristeza no olhar do cavalo⁹⁴. O poder de eternidade retraído na retina das vacas (EE 138). A linguagem articulada negando seu quinhão de grito tem sua ferida de origem reaberta. Não se trata apenas da morte dos cavalos, mas do sacrifício da inarticulação em geral.⁹⁵ Tanto é que à voz dos cavalos misturam-se vozes de outros animais, como se Rosa destapasse a cornucópia de todos os sons bestiais. Relinchos-urros-asas. A panaceia prossegue:

O senhor não sabe: o rincho de cavalo padecente assim, de repente engrossa e acusa buracões profundos, e às vezes dão ronco quase de porco, ou que desafina, esfregante, traz a dana deles no senhor, as dôres, e se pensa que eles viraram outra qualidade de bichos, excomungadamente. (...) E quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção na ideia é a de que o mundo pode se acabar. (GS:V 357)

Os gritos de dor dos cavalos rasgam não apenas a alma de Riobaldo, mas a própria página de Rosa. Como rasgam a relação tranquila de leitura e interpretação. Assim como diz Woolf: não há quadro, não há enquadramento que dê conta de atribuir um sentido.

Fechando o desvio acerca do sacrifício da inarticulação na língua, gostaria de indicar ainda outra contribuição que a teoria da música traz para a pesquisa em torno do inarticulado na língua ao lançar luz sobre a zona de passagem e de convivência entre ruído e música (onde por música se compreende *som afinado*, ou *som*, simplesmente). Assim, diz Wisnik:

⁹⁴ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção completa vol. I*, p. 31.

⁹⁵ Há, neste ponto, analogia com os ataques de Nietzsche contra a soberba civilizatória e que visa impor um ideal de racionalidade à experiência humana em *Genealogia da Moral, uma polêmica*: “Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, toda essa coisa sombria que se chama reflexão, todos esses privilégios e adereços do homem: como foi alto o seu preço ! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas’!...” (NIETZSCHE, *Genealogia da moral, uma polêmica*, p. 52).

Mas de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. (...) 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.⁹⁶

A música, ao sacrificar o ruído, não o esgota inteiramente, mas apenas o sobrepuja no nível mais aparente, de modo que o contínuo rumoroso continua a povoar os seus interstícios e doar brilho misterioso a suas correntes. O jogo entre presença e ausência é condição mesma para que o presente se mostre. A linguagem inarticulada pode estar presente, senão manifestamente, ao menos virtualmente, potencialmente, na linguagem articulada. São forças que a atraem para o animal, para o grito ou para a música. Outro aspecto interessante da passagem citada é o fato de assinalar a temporalidade estática e extática do ruído. Da mesma forma, podemos pensar, a linguagem inarticulada, ao não comportar uma narrativa ou salto “direto” para a ordem do sentido, remete a uma temporalidade parada, por vezes repetitiva, circular. Ouça-se, por exemplo, *Variation I*, de Cage: sons se sucedem como que aleatoriamente, atmosferas são criadas e interrompidas, vozes surgem e desaparecem, silêncios e ruídos estridentes convivem. Não há progresso, não há um nítido caminho a ser percorrido, cuja sequência de passos se deixaria imprimir no ouvinte. As peças nos deixam simplesmente perdidos no labirinto do rumor, um labirinto coberto de névoa, suspense e vazio.

Há ainda outro relevante aspecto quanto às afinidades entre inarticulação e ruído; uma passagem de Lévi-Strauss permite explorá-lo. Este compara, em “Mito e Música”, as notas que compõem a escala musical com os fonemas da língua:

Por exemplo, os linguistas contemporâneos disseram-nos que os elementos básicos da linguagem são os fonemas – ou seja, aqueles sons que nós incorretamente representamos por letras –, que em si mesmos não têm qualquer significado, mas são combinados para diferenciar os significados. (...)Poder-se-ia dizer perfeitamente que, enquanto na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar ‘sonemas’ – em inglês, talvez que a palavra mais adequada fosse ‘tonemas’ [sic].⁹⁷

Como define Wisnik, a escala é um conjunto de sons selecionados da continuidade entre sons e ruídos, que, na natureza, comungam de um mesmo e

⁹⁶ WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 25.

⁹⁷ LÉVI-STRAUSS, *Mito e significado*, p. 61.

indistinto fluxo. Recordemos aqui a análise de Saussure mencionada na Introdução deste trabalho, segundo a qual a língua se formaria somente quando a massa amorfa de som se conjuga a uma massa amorfa de pensamento. Penso que, antes de reivindicar similaridades mais profundas entre a escala musical e o conjunto de fonemas de uma língua, o que interessa a Lévi-Strauss é, primeiramente, a comparação entre dois regimes em que certas unidades discretas são “pinçadas” a partir de uma continuidade previamente dada. Continuidade que, como já dissemos, não é jamais ultrapassada de todo, mas permanece como virtualidade real. Em matéria de música, por exemplo, a imbricação entre som e ruído⁹⁸, que, em última instância, são indissociáveis, dá-se a ver no fato de que uma nota, por mais afinada que possa soar a nossos ouvidos, sempre traz em si uma série de harmônicos, de sons que a acompanham, formando uma espécie de halo. Esse halo manifesta aquilo que na nota não é igual a ela mesma, sendo já uma manifestação ruidosa. Ainda por outro lado, como Wisnik assinala, melodia e ritmo não são aspectos completamente indissociados, reenviando ao contrário, constantemente um ao outro: “É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar em uma faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser.”⁹⁹

Mas o que interessa reter aqui, da citação de Lévi-Strauss, é que a comparação entre notas e fonemas permite pensar que ambos os sistemas, o da linguagem musical e verbal, têm suas unidades selecionadas de certa forma artificialmente, a partir de um contínuo onde não se distingue “som” e “ruído”, “articulação” ou “inarticulação”. Poderíamos pensar que este contínuo compõe-se de dispersas diferenças, todas espreiadas em um mesmo plano. A esse plano, contudo, não temos acesso; podemos apenas imaginá-lo, pressupor a sua existência virtual. Uma vez que há língua – ou música –, ela é já articulação da massa amorfa de som com a massa amorfa de pensamento. Porém, desviando-me da apropriação estruturalista de Saussure, gostaria de pensar a língua não como estrutura mental encerrada em si mesma, mas como desde sempre imbrincada na vida, sendo fomentadora de modos de vida e, por outro lado, reescrita pelas forças da vida. O que retenho da passagem citada de “Mito e Música”, de Lévi-Strauss, é a existência

⁹⁸ Quando justapomos “som” e “ruído” nos referimos, sempre ao som enquanto som afinado.

⁹⁹ *O Som e o sentido*, p. 19.

virtual de um contínuo da sensibilidade, pois acredito que é deste contínuo que irrompem as forças que destecem e corroem nossas gramáticas de vida e pensamento.

3.3.

Breve história da música contemporânea como retorno do ruído

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik caracteriza a música contemporânea a partir da perspectiva de uma readmissão do ruído. A intenção é mostrar como a música pré-moderna, também chamada modal, onde os pulsos rítmicos são mais valorizados do que a melodia, reemerge no ambiente contemporâneo de dissolução do tonalismo. Assim, inicialmente pertencente à música primitiva, paulatinamente reprimido ao longo do desenvolvimento do tonalismo – sistema que críticos mais conservadores consideraram “a” música por excelência, limitando a sua história aos contornos do eurocentrismo¹⁰⁰ –, o ruído reemerge como protagonista ao final do arco que vai da ascendência à dissolução do sistema tonal.

O som, esclarece o músico e escritor, é uma vibração de onda, isto é, ele ocorre no tempo segundo uma periodicidade, ou frequência. Isso quer dizer que quando ouvimos algo que identificamos como um som, ele não corresponde a um único ponto a soar no tempo, constituindo-se antes na repetição periódica de uma onda. O ouvido humano não é capaz de ouvir essas repetições, por serem de frequência demasiadamente acelerada, e capta apenas o som como se esta fosse uma unidade indivisa. Todo som, sendo uma onda, tem altura e duração: à primeira corresponde o som afinado; à segunda, o ritmo. Ouvimos sons rítmicos quando a frequência da onda está abaixo de certo limiar, e é estrutural ao registro rítmico a *descontinuidade* dos pulsos sonoros no tempo. Passa-se do ritmo para a altura no momento em que a quantidade da frequência, ao ser acelerada e ultrapassar certo limiar, transmuta-se em qualidade: em vez de ouvirmos a pulsação discreta e ritmada, passamos a ouvir uma altura melódica, um som afinado, capaz de pairar no ar por certo tempo, apresentando continuidade. Altura e ritmo são, portanto, duas faces fundamentais do som musical (além destes, Wisnik também aborda as noções

¹⁰⁰ Cf. CARPEAUX, *Uma nova história da música*.

de timbre e intensidade, nas quais não vou me deter). Como localizar o ruído nesta análise do som? A definição de Wisnik:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências constantes, estáveis, regulares, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos.¹⁰¹

Há ruído tanto no nível melódico quanto no rítmico. Ao som com altura definida se opõe por exemplo o barulho do choque de objetos metálicos, gerando uma onda sonora sem período regular, que nos soa desordenada, desorganizada. No registro rítmico, Wisnik assinala trovões e espirros como exemplos de pulsações irregulares e, por isso, ruidosas, sem ritmo constante. A história da música seria “uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados.)”¹⁰² As escalas musicais seriam os modos como as culturas administram as diferenças entre som e ruído, na medida em que, na natureza, não há tal separação, senão um *continuum* sonoro feito de gradações.

Antes de entrar no caso específico de John Cage, músico que dividirá, com Rosa, o protagonismo deste ensaio, é interessante ter uma ideia de como Wisnik esclarece a repressão e o retorno do ruído ao longo da história musical. Em geral, as histórias da música conferem ao canto gregoriano a posição de inauguração da música clássica ocidental. Ora, o canto gregoriano realiza justamente, segundo o autor, uma espécie de tábua rasa da textura ruidística que caracteriza a música modal. O conceito de música modal é fundamental, pois é à ela que a exuberância da gama de ruídos como elemento legítimo da música está associada. Por música modal se entende a música executada por sociedades pré-capitalistas “englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa, e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano¹⁰³ e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania (...)”¹⁰⁴. Corresponde ao período em que a música foi vivida como experiência do sagrado,

¹⁰¹ WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p. 27.

¹⁰³ O canto gregoriano se situa, de fato, no ponto de inflexão entre o modalismo e o tonalismo.

¹⁰⁴ WISNIK, *op.cit.*, p. 30-31.

e onde som e ruído disputavam, ritualisticamente, uma espécie de luta cósmica:

Assim como o sacrifício de uma vítima (o bode expiatório, que os gregos chamavam *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para a sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico.¹⁰⁵

É ingrato resumir em poucas palavras a pormenorizada exposição de aspectos que Wisnik elabora acerca do modalismo. Fiquemos, para concluir, com a imagem retirada de *O cru e o cozido*, de Lévi-Strauss, pertencente a certo mito arecuná. Em uma passagem do mito, explica-se o momento em que som e cor passam a existir na natureza a partir de um sacrifício do arco-íris, entendido como serpente de gradações cromáticas em continuidade. Em particular no caso da música, a imagem pode ser interpretada como o surgimento das escalas musicais, em que certos sons e certas relações entre sons são selecionadas a partir continuidade indivisa entre ruídos e sons do mundo. É justamente essa passagem da continuidade ruidoso-sonora do mundo para o acordo de várias vozes em um mesmo som afinado, que ritualizam as músicas modais. Estas são, portanto, marcadas pela “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.”¹⁰⁶

Ao implementar-se no ambiente litúrgico católico, o canto gregoriano tende a minimizar ao máximo a riqueza rítmica e timbrística da música modal, exercendo uma filtragem do ruído, entendido pelas autoridades clericais como elemento potencialmente demoníaco. Trata-se assim, de “uma música a ser cantada, em princípio, por vozes masculinas em uníssono, à capela, na caixa de ressonância da igreja, sem acompanhamento instrumental.”¹⁰⁷ O estabelecimento do canto gregoriano tem por efeito desviar a predominância do pulso, característica do modalismo, para o domínio das alturas melódicas, abrindo caminho para o desenvolvimento do sistema tonal.

Frente ao modalismo, a principal característica que distingue os sistemas tonais é justamente esse salto da melodia ao primeiro plano, sobrepujando a instância rítmica, que se torna a ela subordinada, como se nota no modesto papel

¹⁰⁵ WISNIK, *O som e o sentido*, p. 31.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

desempenhado pela percussão na música sinfônica ou de câmara:

Assim, enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte da sua resolução.¹⁰⁸

Em outras palavras: no modalismo a melodia é fixa, recorrente, centrada em uma única nota principal, enquanto o ritmo varia livremente.

Note-se, em parênteses, a aparição do modalismo nesta passagem rosiana em “Sarapalha”: “Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó.” (S 154) A zoeira dos mosquitos, que comparecem sempre em bando, formando uma nuvem ruidística de limites indeterminados, figura de forma particularmente eficaz o caos dissonante e potencialmente destrutivo das músicas rituais ditas “primitivas”. Não é à toa que a aparição do modalismo no zumbir dos mosquitos venha associada ao salmo enquanto cântico religioso: aí vê-se com nitidez a localização do modalismo entre a música “selvagem” (dos mosquitos) e o ambiente litúrgico, com seu desejo de imprimir ordem ao ruído. O fato de Rosa atribuir uma nota comum ao som dos mosquitos sintoniza-se assim, curiosamente, com a descrição do sacrifício do ruído de que o nascimento da música como produção de som afinado participa, segundo Wisnik. O canto segue:

(...) Arrasta um fio, fino e longínquo, de gonzo, fanho e ferrenho, que vem do longe e vai dar no longe... Estica ainda mais o fiapo amarelo de surdina. Depois o enrola e desenrola, zozzo, ninando, ninando. E, quando a febre toma conta do corpo todo, ele parece, dentro da gente, uma música santa, de outro mundo. (S 154)

A descrição da atuação do pernilongo como a penetração insidiosa de uma música no corpo, o entrelaçar-se de sonoridade e fisicalidade, remete ao caráter psicossomático também peculiar à música modal, ainda que esse seja um efeito que se pode atribuir à música como um todo. Por outro lado, a transformação do entorpecente rumor em música santa remete novamente ao rito de passagem do ruído ao som.

¹⁰⁸ WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 105.

Em contraste com o sistema modal, no tonalismo o esquema se inverte: o ritmo se torna constante, correspondendo às subdivisões do compasso na partitura, e a melodia adquire caráter dinâmico. Talvez o ponto de virada do modalismo para o tonalismo esteja na admissão da tensão, isto é, na admissão de sons que se afastam da tônica, deslocando a fixação sagrada em um acordo único de vozes. A tensão, ao ser admitida na música, tem, para alguns críticos, o efeito do surgimento da perspectiva na pintura.¹⁰⁹ Contudo, ela só é aceita na medida em que pode ser, também, resolvida. Assim, é intrínseca ao tonalismo a encenação de uma dialética em que se passa da tônica (nota principal) até a dominante (nota afastada da tônica, que produz tensão), resolvendo-se em uma terceira nota (novamente próxima à tônica, produzindo a sensação auditiva de repouso). Além disso, a dominante pode se transformar em uma nova tônica, havendo assim um movimento de modulação do centro, caminhando, contudo, sempre em direção a uma resolução final. A música tonal é, de uma maneira geral, regida pela ideia de progresso, dialética entendida como evolução teleológica.

Wisnik chega a comparar o tonalismo com a narrativa tradicional, em literatura, onde a história é narrada mais ou menos cronologicamente e há um sentido determinado a ser apreendido de cada etapa¹¹⁰. E onde há, possivelmente, um predomínio do sentido sobre o som, o desejo de um sentido que transcenda o som. Entretanto, embora a resolução das tensões que se modulam (se complexificam) ao longo da trama seja a tendência geral nas músicas tonais, é preciso reconhecer que uma obra, mesmo que seja identificada com o paradigma mais clássico ou tradicional, tira sua força e brilho daquilo que nela permanece irresoluto, tenso, instável. Essa perspectiva, não mencionada na história algo linear traçada por Wisnik, é, contudo, fundamental. O autor cita o *Fausto* de Goethe como exemplo paradigmático de encenação da passagem do mundo pré-capitalista, regido pelo religioso, ao mundo moderno e burguês centrado na ideia de progresso ilimitado. Resumindo em poucas palavras a sua argumentação, Wisnik tece uma analogia entre o pacto com o diabo no romance de Goethe e a aceitação da tensão no interior da música (como já dissemos, a dissonância era considerada diabólica pela Igreja)¹¹¹. Contudo, depois da morte de Fausto, sua alma é levada por uma

¹⁰⁹ Cf. WISNIK, *O som e o sentido*, p. 135.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 132-136.

legião de anjos, que a roubam de Mefistófeles, o que sugeriria a submissão do romance à necessidade de uma conciliação final, assim como deve ocorrer com a dissonância no interior do tonalismo. Todavia, este pendor para a consonância e apaziguamento, não reduz, obviamente, a fissura interna que subjaz irremediavelmente, seja nas obras exemplares do tonalismo, seja mesmo na música modal e religiosa. É justamente esta falta de concordância consigo mesmas que promove a inesgotabilidade de leituras, interpretações e atualizações que lhes são destinadas. É desta forma que Rosa, por sua vez, lê Goethe e os clássicos, ao situá-los par a par com os embates inconciliáveis de que se reveste o seu sertão: “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert e Balzac (...)”¹¹²

Seguindo, com essas ressalvas, a história traçada pelo músico e escritor paulista, é a partir do romantismo que os procedimentos de resolução das tensões se tornam cada vez mais mediados e tortuosos. Ao longo deste período, sonoridades antes proibidas e mesmo tidas como diabólicas passam a ser gradativamente aceitas, até a eclosão do ruído em sua quase indiscernibilidade com relação ao som afinado, preconizada por diversas correntes da música contemporânea:

O equilíbrio dos intercâmbios entre o poder tensionante e o poder resolutivo da tonalidade é a marca do estilo clássico. Com o tempo e o uso, no entanto, cresce o grau de tensão e diminui o grau de resolução: o ponto crítico será a ruptura do sistema, tal como foi encenada pelos atonalismos contemporâneos (...).¹¹³

Essa abertura da gramática musical ao seu outro, o ruído, não se faz, contudo, sem que a própria estrutura do que se entende por música se abale profundamente. De forma análoga, quando Guimarães Rosa subverte o sistema de sons da língua, criando combinações de fonemas que não pertencem ao português, ou disseminando acentos heterodoxos, ele traz o diabo para a linguagem, enlouquece-a, e se aproxima do seu núcleo vivo: “na vida, igual como quando se indo num navio, só uns palmos, quase imaginários, separam a criatura, a cada instante, do mundo de lá de baixo, que é de desordenada e diabólica jurisdição.” (EE 62) É assim que ele vivifica a língua, negociando com o diabo, buscando no charco ou poço dos sons recalcados (que participam do cromatismo indiviso da língua, novas e fecundas imantações para fertilizar suas criaturas de linguagem.

¹¹² ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 49.

¹¹³ WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 107.

Esse desentranhar a forma a partir do informe, essa coragem, essa envergadura ético-estética de ir até o sem-fundo e transitar pelos avessos, para recriar formas grávidas de forças, reside no cerne da sua vocação de artista. Enfrentar o diabo, enfrentar a morte, para fomentar um vínculo mais vivo com a vida. Penso em Francisco Brennand e nas formas monstruosas que seu castelo ostenta; suas esculturas parecem paridas diretamente da lama: os ovos estão por todos os lados. A dor de forças criadoras irrompendo na matéria, os primórdios da transformação de forças em formas, revelando formas ainda dilaceradas por intensidades divergentes.

O nascimento da cabeça foi registrado a 12h39, com uma anotação no quadro-negro. Três minutos depois escorreria diante de nós o restante do corpo. Mal fora conduzido ao chão pelas mãos da parteira e falou. Foi um lento percorrer de vogais, não como quem dedilha as notas de um piano, mas sim as de um teclado virtual tocando sons novos. Cada vogal nitidamente pronunciada, num fio íntegro, sem costuras. Fio de Ariadne brilhando labirintos. Vogais de língua nenhuma, senão da virtualidade contínua entre todas as línguas possíveis. Um aeoaahneoua que fluiu ligeiramente como um poema-rio por dentro quarto. Ele, plácido, como quem retorna à casa, pede um copo d'água e, apoiado na pia da cozinha, conta o caso que presenciou na esquina. Depois de falar, dormiu; Macunaíma às avessas.

O emergir do ruído, quando, a partir do início do século XX, “barulhos de todo tipo passam a ser vistos como integrantes efetivos do campo musical”¹¹⁴ participa do mesmo gesto em que o sentido deixa de pairar sobre a sonoridade, como o seu *télos* ou a sua transcendência. Há o trajeto de uma emergência do significante como tal e o reconhecimento de que todo sentido e toda verdade só se configuram a partir de uma rede significante. A rede significante, contudo, não existe como algo que paira em uma ordem puramente linguística, e menos ainda configura um objeto idêntico a si, o que levaria à ideia de enclausuramento na linguagem. A língua é criada a partir do viver no mesmo lance em que cria o viver. Há uma reciprocidade, por isso gosto da expressão “língua como co-criação de vida”. Há sem dúvida gramáticas da vida, mas há também, acredito, forças

¹¹⁴ WISNIK, *O som e o sentido*, p. 39.

agramaticais de vida, que interceptam constantemente a regularidade de nossas hierarquizações e classificações. A arte é o território onde essas forças emergem por excelência.

O ruído não é simplesmente assimilado no interior da gramática musical, mas a sua aceitação implica na corrosão mesma dos fundamentos dessa gramática. Passa-se a explorar a materialidade do som. Vê-se no ruído e no silêncio novas possibilidades. Não se trata mais de subsumir o som sob o sentido – coisa que, mesmo nas obras ditas tradicionais, como já assinalamos, jamais se completa –, mas de experimentar o som, auscultar suas nuances, deixar-se atravessar pelos seus afectos: o limite entre o possível e o impossível se esgarça, gerando poros comunicantes. Atravessamos o limiar de um outro mundo. No entanto, esse atravessamento não se dá como ultrapassagem plena. O mundo do sentido continua a orientar a experiência cotidiana. Mas agora, ao menos, ele já se revela em seu limite. Agora temos a possibilidade de não mais acreditar, não como antes, em discursos que reivindicam para si o estatuto da Verdade (pressupondo homogeneidade e coerência interna sem lacunas ou sem admitir tensões com outras vozes). Já não há um único sentido que se possa supor abarcar a totalidade das experiências sonoras da contemporaneidade, conferindo a essas experiências a ilusão de representarem um qualquer apogeu dentro de uma suposta evolução linear das formas musicais. Não há mais monopólio de um sentido vivido como definitivo. Desde que som e ruído deixaram de se opor, o som dessacralizou-se, deixou de ter uma única forma possível, em determinada época, para se realizar plenamente. Vivemos em meio a uma disseminação dos possíveis.

3.4.

John Cage / Guimarães Rosa

3.4.1.

Cage: o organizador de som

Cage declara em citação já transcrita neste ensaio considerar a desconstrução da suposta diferença entre som e ruído uma das principais fontes de

inspiração da música contemporânea¹¹⁵. Trata-se de corroer fronteiras, explorar porosidades e desmentir limites estanques. No que toca às suas próprias criações, compôs na década de 30 para instrumentos de percussão, explorando uma região até então marginal na música clássica, considerada terreno baldio de ruídos. Ao avançar da década de 40 inventou o “piano preparado”, “um piano acondicionado com pedaços de metal, borracha e outros materiais entre as cordas, transformando-o numa ‘orquestra de percussão para um único instrumento e único regente’.”¹¹⁶ Ao entrar da década de 50 inaugurou suas experiências com o acaso, distribuindo aleatoriamente sons e silêncios. Na mesma década, compôs uma música-*happening* em que doze rádios são ligados ao acaso e simultaneamente. Em 52, fez vir a público a “obra” 4’33”. Como Wisnik ressalta, a peça 4’33”, não é exatamente uma obra, configurando antes uma *marca*, pois o que importa não é a possibilidade de ser repetida, mas sim o seu caráter inaugural que, ao emergir, transforma o campo da escuta em sua totalidade¹¹⁷.

Em termos de experiência da obra, assim como a inarticulação rosiana faz a fluência da leitura estancar¹¹⁸ – irrompendo no automático encadeamento das letras, palavras e sentenças como uma espécie bizarra de criatura literária (um monstro, erguido não através de simples descrição, mas principalmente através da própria *forma* de emprego dos elementos linguísticos: acentuação anômala, combinação de sons que não existem na língua portuguesa, insubmissão ao vocabulário e à sintaxe da língua) –, as composições de Cage, valendo-se dos mais prosaicos barulhos cotidianos até engenhosas invenções produtoras de ruído (como o “piano preparado”, que será mencionado novamente mais adiante), costumam deixar seus ouvintes perplexos. Cage retira sons do mundo para devolvê-los ao ouvinte: porém, oferecidos agora como arte, os sons pedem para ser ouvidos com outra qualidade de escuta.

Em “Water walk”, por exemplo, composição que o músico apresenta no programa de auditório cuja descrição inicia este ensaio, objetos oriundos dos mais díspares usos e espaços são postos relação. Alguns destes são, como vimos: piano

¹¹⁵ Cf. Nota 92.

¹¹⁶ CAMPOS, *Música de invenção*, p. 133.

¹¹⁷ Cf. WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 47.

¹¹⁸ Ainda que, como desejo mostrar através destes ensaios, uma outra experiência de fluência da língua se crie, na medida em que esta é experimentada como contínuo inarticulado ou como musicalidade.

de calda, pato de borracha, peixe mecânico, vaso de rosas, cubos de gelo. Não há melodia ou ritmo regular, mas uma sequência de sons de qualidades diversas imersos em uma ambiência sonora gerada pelo gravador que permanece ligado através da performance. A estridência curta do pato de borracha ao ser espremido disputa o mesmo apreço do ouvinte que a precisão volumosa de um acorde do piano. A escuta precisa fluir do rumor lépido e lírico da água que escorre pelos furos do regador e cai sobre o vaso de rosas dentro da banheira até o contínuo agudo de um apito, que se torna cada vez mais abafado ao ser assoprado em direção ao interior de uma jarra repleta d'água. Há o pontual ruído cristalino dos cubos de gelo sendo atingidos pela pá metálica do liquidificador e o som seco da superfície dos rádios recebendo palmadas certas de Cage. Por toda parte, há variedade, diferenças. Essa paixão pela vasta gama de qualidades, que leva Cage a esmiuçar variadas sonoridades onde o senso-comum não vê mais do que um indistinto borrão acústico – o que chamamos “barulho” –, é sem dúvida um motivo que compartilha com o escritor Guimarães Rosa.

Cage não foi, é claro, o único na história da música contemporânea a questionar as fronteiras entre som e ruído. Entretanto, ele articulou, a meu ver como nenhum outro, esta batalha por uma revolução das formas de ouvir, estendendo as fronteiras da música para mais adiante, até o limite do seu desaparecimento diante da explosão dos ruídos, feito um sereno, porém implacável cavaleiro de vanguarda. Em sua jovial e corajosa empreitada, Cage produziu abundante material escrito sobre suas práticas, onde interroga os vãos e desvãos do que chamamos música. Com aguçado rigor interrogativo aliado a um natural senso de humor e de poesia, desmascara possibilidades insólitas que emergem de sua singularíssima liberdade de espírito. Suas reflexões são, além de tudo, francamente inscritas na linguagem, pois Cage, sendo também “poeta-*designer*-pensador”, como o nomeia Augusto de Campos¹¹⁹, faz uso de “disposições gráficas personalíssimas, indo do uso de uma IBM com grande diversidade de tipos até a combinação de numerosas famílias de letra-set; dos signos desenhados para indicar pausas e ruídos, como a respiração e a tosse, até as tonalidades reticulares das letras.”¹²⁰

¹¹⁹ CAMPOS, *Música de invenção*, p. 133.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 128.

3.4.2.

Conversa imaginada

A seguir, dou início a um diálogo entre Cage e Rosa a partir de citações de ambos e intermediado por minhas próprias leituras. A conversa é pontuada por quatro “interesses”, sem hierarquia, que poderiam ter sido compartilhados no hipotético encontro entre o músico e o escritor. Como se poderá observar, os quatro pontos encontram-se intimamente relacionados.

interesse número um: liberar o material das malhas de relações habitualmente pressupostas

Cage:

If, at this point, one says: ‘Yes! I do not discriminate between intention and non-intention,’ the splits, subject-object, life-art, etc., disappear, an identification has been made with the material, and actions are then those relevant to its nature, i.e.:

A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has no time for any consideration – it is occupied with the performance of its characteristics: before it has died away it must have made perfectly exact its frequency, its loudness, its length, its overtone structure, the precise morphology of these and of itself.¹²¹

Rosa:

(...) quase sempre as dúvidas decorrem do “vício” sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença de que todos sofremos. Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades. (R/CRM 314)

Cage apresenta na citação acima uma de suas inspirações para engendrar uma outra experiência da música: interrogar a necessidade de se compor partindo de relações harmônicas ou melódicas pressupostas entre os sons. É necessário, por vezes, suspender as malhas de relações automatizadas e atentar para as camadas sensoriais que podem ser percebidas em um único som: “sua frequência, sua

¹²¹ CAGE, *Silence*, p. 14.

intensidade, sua amplitude, sua estrutura de harmônicos, a morfologia precisa desses e de si mesmo”¹²².

Pode-se compreender a suspensão da intencionalidade que ele reivindica significando que a ideia de que o sujeito-artista cria a partir de sua maneira pessoal de conceber o mundo não agrega, segundo o músico, valor algum ao que já existe no mundo. A arte é ressignificada de maneira a abarcar a experiência das coisas do mundo a partir delas mesmas, de suas exigências internas, como afirma Cage no trecho citado: “as ações são então aquelas relevantes à sua natureza”. A razão de ser do artista converte-se nesse olhar ou escuta atenta que procura trazer à tona as potencialidades enraizadas nos próprios sons, ainda que isso signifique, no limite, podemos imaginar, revirar a coisa ao avesso até que ela, expondo o seu fora, realize a sua maior exigência interna, que é preservar a sua singularidade, a sua abertura intrínseca a possibilidades não exploradas pela sua abordagem convencional ou cotidiana.

Desse modo, para o músico, a arte não é arte por causa da genialidade ou originalidade do artista, mas porque ela transforma a experiência de se estar vivo: “não faço música para me expressar, mas para me transformar.”¹²³ O sentido dessa transformação, segundo a passagem transcrita acima, é o de entrar em contato com a presença da vida – particularmente em suas manifestações sonoras – sem julgá-la. Isto é, sem preconceitos a respeito do que penso que me faz ou não feliz, do que é ou não belo e adequado – e musical. Trata-se talvez de uma versão irmã da intimação final do poema de Rilke, “Torso Arcaico de Apolo” em tradução de Antônio Cícero: “força é mudares de vida.”¹²⁴ Não é o artista ou o espectador que impõe seus sentidos às coisas, mas elas mesmas que nos olham, a partir de um brilho enigmático, como o da estátua de Apolo do poema. A arte de lidar com sons se torna assim um jogo (*play*):

This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we’re living, which is so excellent once one gets one’s mind and one’s desires out of its way and lets it acts at its own accord.¹²⁵

¹²² Todas traduções de *Silence* neste texto são minhas.

¹²³ Apud CAMPOS, *Música de invenção*, p. 147.

¹²⁴ <http://antoniocicero.blogspot.de/2010/12/rainer-maria-rilke-archaischer-torso.html>. Acesso: 5.3.2018.

¹²⁵ CAGE, *Silence*, p. 12.

Em suas criações, foi através do som, de sua lida com a realidade sonora do mundo, que Cage buscou o contato com *a vida mesma que vivemos* (“the very life we’re living”). Interessa-lhe permitir que o som soe segundo suas próprias qualidades de presença, que ele possa exibir livremente tais qualidades e que seja contemplado a partir de sua realidade. A música, como a arte que é produto do estabelecimento de acordos entre certos sons pré-selecionados da heterogênea paleta indivisa da natureza ou do meio ambiente em geral, torna-se, sob essa perspectiva, obsoleta. De acordo com Cage, o músico deve ser substituído por um “organizador do som.”¹²⁶ Instrumentos que emitem certos sons “afinados” em detrimento de outros não são mais a prerrogativa para se compor ou tocar, pois qualquer som é digno de ser ouvido, e é essa possibilidade de ser ouvido que corresponde ao despertar para a vida mesma que vivemos. A proposta é mais árdua do que parece à primeira vista e implica uma verdadeira disciplina do ego, uma real mudança de vida. Julgamos, selecionamos, hierarquizamos, priorizamos experiências – sonoras ou não – o tempo inteiro. A maior parte do ruidismo urbano é simplesmente vivida como indesejável. Aceitar abrir os ouvidos para todo tipo de emissão sonora – ao menos em princípio, já que ninguém deve se abrir a priori a sons ostensivamente destrutivos – implica uma transformação radical do modo de se estar vivo. Cage diz em sua conversação com Joan Retallack que ouvir o som, por exemplo, de outra maneira “leva à relação da arte com o gozo da vida. Que é o que *deve* ser o seu objetivo!”¹²⁷ Assim o organizador de som – o protótipo do futuro compositor – se encontrará, para Cage, diante do inteiro campo do som. Com fonógrafos de filme, sugere, seria possível compor e performar um quarteto para “explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.”¹²⁸ Trata-se de uma escuta que envolve a disponibilidade de abrir-se à peculiaridade dos mais díspares sons que afetam um corpo a caminhar sobre este mundo, permitindo que a justaposição de suas qualidades contrastantes ressalte o feixe de intensidades próprio a cada um.

Por sua vez, Rosa manifesta com frequência como parte de suas intenções para com o idioma a necessidade de desentranhar dos lugares-comuns uma língua de frescor e ressonância vital. No trecho transcrito acima, o escritor indica um dos

¹²⁶ “If this word ‘music’ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sounds.” *Silence*, p. 3.

¹²⁷ CAGE, *Musicage: palavras. John Cage em conversações com Joan Retallack*, p. 167.

¹²⁸ Loc. cit.

procedimentos que utiliza para tanto: tirar as palavras das costumeiras relações sintáticas em que aparecem, deixar cada palavra valer por si, escutar a “carga” própria de cada termo. A qualidade dessa atenção voltada ao verbo é, como se sabe, tanto de natureza auditiva quanto visual.¹²⁹ Explorando o leque de sonoridades sugeridas na palavra é possível criar novas séries partindo, por exemplo, de relações não envolvidas na linguagem cotidiana ou comunicativa, como aliteraões, assonâncias, ritmo, timbre...

Como Cage, Rosa concebe a arte, a literatura, em fundamental enlace com a vida, como se sabe sobretudo através de sua entrevista a Lorenz, a que muitas vezes recorri ao longo deste estudo. Na passagem citada nesse diálogo com Cage, o escritor afirma a necessidade de se descobrir “novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade”. Isso ocorre em sua escrita, por exemplo, quando Rosa frustra as expectativas convencionais acerca do som e da visualidade em literatura. O efeito não é apenas gozar com a materialidade da língua, embora o prazer seja sim, uma dimensão desejável. Trata-se antes, de içar à nossa experiência possível terrenos ainda não disponíveis a ela; alargar os modos do ser-no-mundo, desbravando novas formas de vínculo com o vivente, enquanto “matéria vertente”. Como nos huùuhúus do vento de “Buriti”; é necessário ficarmos algo gagás, algo ogros, há uma espécie de trogloditismo que liberta, que nos ex-põe ao fora que já somos: a monstruosidade catrumana que fecunda e corrói barras de ferro como aquelas de que Cage quer se ver livre. Não se trata de sair para fora da jaula, o que seria apenas uma inversão, mas de inscrever acidentes vivos em suas superfícies polidas. Ou melhor dizendo, expor as oxidações/ferrugens que sempre estiveram aí: as barras nunca estiveram polidas, suas divisões nunca sequer foram nítidas, como gostamos de supor.

interesse número dois: ruído/inarticulação e retorno do in-fans

Cage:

¹²⁹ Entre muitos exemplos disponíveis em suas correspondências com os tradutores: 1. Quanto ao aspecto visual, há a elucidação do termo “molmol”: “Era um tipo de fazenda de seda, bonita (meio achamalotada?), comum. Usei também pela beleza física da palavra.” (R/CRB 75); 2. Quanto ao aspecto auditivo e visual: “corujo vismáu”: “(...) Mas usado, principalmente, pela expressiva carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade e do aspecto, e, não menos, por ser palavra nova, desconhecida, inventada, intrigando o leitor e mexendo com seu subconsciente.” (R/CRB 73)

“Mexendo com linguagem (enquanto/ espero por algo além da sintaxe) co/mo se fosse uma fonte sonora que pu/desse ser transformada em tatibitate.”¹³⁰

Rosa:

“Vovô atí, titia atí, Nenem vem atí? Susí atí. E praia! Nenem atí? Atí bôbo não. Atí bom, casa vovô, casa Nenem. Casa 2. Beijinho bom, vovô (da Nenem)”¹³¹

Trabalhar a linguagem para transformá-la em tatibitate. A linguagem como fonte sonora; não como fonte de ideias, pensamentos, conceitos, pois ainda que esses tenham aí também lugar, interessa a Cage priorizar a fertilidade sonora da língua. E verter essa potência ao tatibitate. Por quê? Ora, de certa forma, voltar-se à face sonora da língua é explorar o regime lúdico, prazeroso, do seu soar; e sendo assim, é já adentrar o regime do tatibitate, onde significados tidos como pré-determinados dão lugar à deriva da inarticulação. Essa regressão, ou aparente regressão ao tatibitate não é apenas diversão – embora esta seja bem-vinda, como insisti no ponto acima –, já que há um aspecto no prazer que ela libera. Primeiramente, talvez, no que nos liberta da suposta obrigação de dizer coisas com sentido; e no que expõe o tatibitate de fundo que já habita nossas mais sérias pretensões de dar conta do mundo com a linguagem. Em vez de tentar explicar o mundo e atribuir-lhe sentidos, a proposta de Cage me parece ser a de “apenas” estar com o mundo, devolver a ele, que nos afeta e nos atravessa nas mais díspares intensidades, um som, ou sons, igualmente intensivos. Não sons inteligentes, mas antes compassivos, “camaradas”, sons prenhes de empatia e modulados pela sensibilidade. Dois mistérios que se reconhecem.

Jeanne-Marie Gagnebin, delineando travessias entre infância e pensamento, lembra que “a palavra ‘infância’ não remete primeiro a uma certa idade, mas, sim, àquilo que caracteriza o início da vida humana: a incapacidade, mais, a ausência de

¹³⁰ *De segunda a um ano*, p. 29.

¹³¹ *Oó do vovô! Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967.*

fala (do verbo latim *fari*, falar, dizer e do seu particípio presente, *fans*.)¹³² A infância como lugar da ainda não fala, como preâmbulo ou antessala dos longos recintos vazados de discurso. Como sítio da não-fala,

O bebê é uma sirene. Ao carregá-lo nos braços pela rua ele emite um som-alarme. Procurando não me constranger, um farol se acende no meu sorriso. Somos um móbile engraçado atravessando sinais a beira de se tornarem vermelhos. Certas vezes estou mais alheia do que de costume, e eles quase nos pegam. Seria seu som-sirene transdução do cosmo que atravessa seus sentidos, cosmo sinestésico? Operaria ele como um transformador de energias, de forma análoga à absorção da luz do sol pela planta e sua tradução "em folha, em graça/ em vida, em força, em luz"? Ser som, antes de saber o que é som, por uma espécie de empatia com o puro burburinho da sua emanção no espaço.

a infância está sempre presente na linguagem, pois, como insinua Gagnebin, não se trata de um lugar assinalável em uma temporalidade cronológica, mas de um estado, um modo de ser e de estar no mundo. A elucidação de Gagnebin ao situar a infância como lugar da não-fala torna-se mais interessante, porém, ao ser complementada pelo pensamento de Sofia Karam, desdobrando, por sua vez, uma reflexão de Jean-Luc Nancy:

E *infans* não seria aquele que não fala, como o latim quer dizer, mas sim aquele que fala uma outra língua. Impossível existir e não falar, no sentido que se fala ou que se tem já uma outra língua, antes de falar a língua que nos fazem falar. Mesmo que a existência seja marcada pela língua que nos fazem falar. Existem línguas dentro da língua, dentro das falas. E ainda outras formas de falar.¹³³

Podemos assim imaginar que o ruído e a inarticulação têm algo em comum com a infância e sua fonte sonora inesgotável.

¹³² *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 170.

¹³³ *O que pode um corpo filmado: inventário de corpos dançantes no cinema* (Dissertação de Mestrado), p. 114. Sofia Karam comenta, nesse trecho de sua dissertação, a seguinte passagem de Nancy: "J'ai parlé une autre langue. Enfant, ne parlant pas, je parlais une autre langue. 'Enfant' veut dire en latin 'celui qui ne parle pas', voilà ce que dit la science des langues. (...) Il y a toujours, dans une langue, d'autres langues qui parlent, et pas une n'est seule à parler, et on ne peut pas remonter en arrière de toute langue. Il n'y a pas d'enfant." (*Le poids d'une pensée, l'approche*, p. 101)

Rosa, como Cage, parece nutrir um apreço por esse lugar, como uma fonte-da-juventude da língua e possibilidade de sua eterna atualização. A infância é – de forma similar ao conceito de Origem benjaminiano – passado que nunca se deu plenamente, e por isso nunca se esgota, permanecendo indefinidamente atualizável, prenhe de sementes de futuro. Factualmente, há a história da correspondência – de via única, por motivos óbvios – de Rosa com suas netas adotivas¹³⁴, que veio ao público em caprichosa edição, contendo os cartões coloridos endereçados principalmente a Verinha. Nessas cartas Rosa emprega uma linguagem lúdica, com jeito de tatibitate, reproduzindo a comunicação íntima que entretinha com as netas. As palavras da língua disputam espaços com desenhos seus, às vezes coloridos, contendo bichos, as netas, o próprio escritor e outros parentes. Em um exemplo, cada “o” do “oó do vovô”, sua maneira carinhosa de chamar Vera, é preenchido com um desenho da neta feito pelo avô: em um “o” ela espia por fora para a direita, no outro está dentro olhando para frente, no terceiro debruça-se para o lado esquerdo¹³⁵. Essa forma de se apropriar do alfabeto, explorando sua figuração gráfica, joga com o limiar desconcertante entre escrita e ilustração, trazendo à cena uma concretude inusitada dos caracteres.

O efeito dessa língua trazida diretamente do encontro afetoso com as crianças não é, porém, o de se rebaixar a uma linguagem infantil ingênua ou artificial, o que rebaixaria no mesmo gesto a própria noção de infância. Ao contrário, a escrita de Rosa adquire aí a singular liberdade de quem redistribui galharda e levemente as cartas do destino – aquele ao qual a gramática pretende acorrentar a língua, por exemplo. Produz-se nesse estilo uma espécie de intimidade calorosa, irreverente e respeitosa ao mesmo tempo, pois o ser criança é validado como modo de conhecimento de mundos. Em uma carta originada da correspondência com Meyer-Clason – bem como em outras ocasiões –, Rosa afirma perseguir termos fortes e concretos (R/CRM 237). Na correspondência com as netas, vemos essa linguagem concreta acontecer em primeira mão, por exemplo, em um postal datado de outubro de 1966 em que convida a “Nenem”¹³⁶ (outro nome

¹³⁴ Vera e Beatriz Tess (que em 1966 tinham três e quatro anos, respectivamente) eram netas biológicas apenas da segunda esposa de Rosa, Aracy Moebius de Carvalho, e à época moravam em São Paulo.

¹³⁵ *Oó do vovô! Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967.* p. 47.

¹³⁶ Mantenho a acentuação vigente na época.

pelo qual chamava Vera) a vir visitá-lo no Rio de Janeiro; escreve Rosa ao final: “(vovô abou não, tem!)”¹³⁷. A expressividade da língua é aí pungente, direta, cômica. Traduz assim o modo de apreensão dos vínculos afetivos de que as crianças são capazes, sem jogos ou estratégias, um golpe de coração para coração.

O estudo dos modos de estar no mundo próprios à infância poderia acrescentar uma nova dimensão à compreensão das experiências de inarticulação da língua, na medida em que põe em evidência seu aspecto criativo, imediato e lúdico. Insubmissas à sintaxe e aos protocolos da fala adulta, as crianças são possíveis vetores apontando para uma língua em que as forças da vida caminham lado a lado a seus sons e ritmos. Reforço aqui, por outro lado, que o entrelaçamento da inarticulação da língua com o tema da infância, na obra de Rosa, não se limita à troca de cartas com as netas, mas se inscreve no cerne de sua criação como um todo.

Daniel Heller-Roazen, professor de Literatura Comparada na Universidade de Princeton, é autor de uma instigante leitura do livro de Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und Allgemeine Lautgesetze (Linguagem Infantil, Afasia e Fonológicos Universais)*, não publicado no Brasil). Em seu “O Ápice do Balbucio”¹³⁸, Heller-Roazen recupera primeiramente a argumentação geral do linguista russo, que trata da seleção de fonemas operada pela criança, ao passar do balbucio à fala. Jakobson discorre sobre o estágio da criança que ainda não domina a fala adulta e produz uma gama de sons que não se limitam a uma única língua ou mesmo a um único grupo de línguas, dispondo de uma plasticidade fônica incomparável. O fato que chama a atenção do linguista é o corte abrupto que se opera a partir do momento em que a criança começa a aprender uma língua. Nesse período de aprendizado, constata Jakobson, não há uma continuidade encaminhando do balbucio ao discurso articulado, mas um salto, onde as habilidades fonéticas do bebê desaparecem para que ele possa se concentrar no sistema fônico em que está sendo introduzido.

Heller-Roazen se interessa, em seu estudo, por traços da espantosa expressividade do balbucio que permanecem em um sistema linguístico constituído. Assim, enxerga nas onomatopeias, por um lado, uma espécie de rastro do balbucio. Mesmo já tendo adquirido a língua adulta, a criança – e o adulto – é capaz de pronunciar na onomatopeia sons que havia perdido, como se a sua memória de certa

¹³⁷ ROSA, *Ooó do vovô!*, p. 29.

¹³⁸ HELLER-ROAZEN, “O Ápice do balbucio”. In.: *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*.

forma permanecesse, podendo ser reativada em circunstâncias específicas. Além da onomatopeia, ele cita os casos em que o adulto tenta imitar sons de uma língua estrangeira, articulando fonemas que não pertencem, de fato, nem à língua de partida, nem à língua de chegada. O terceiro exemplo são os sons empregados para chamar animais. Os três casos dizem respeito a sons anômalos que não estão presentes na língua original: “Indo para além dos limites que a definem, uma língua determinada agora penetra em uma região indistinta de som, que não pertence a nenhum sistema linguístico – e que não parece pertencer, na verdade, a nenhum idioma humano.”¹³⁹ Ainda de grande relevância para os caminhos que neste trabalho se trilham, diz Heller-Roazen:

no instante em que há uma exclamação pode haver uma língua, mas antes disso não; uma língua que não admitisse o grito não seria uma língua verdadeiramente humana. Talvez por isso a intensidade da língua não seja tão grande em nenhuma outra esfera quanto na da interjeição, na onomatopeia e na imitação humana daquilo que não é humano.¹⁴⁰

A associação que o autor traça, na passagem citada, entre a noção de intensidade e as esferas tradicionalmente marginalizadas da linguística, que estão por sua vez ligadas à problemática da inarticulação, correspondendo às interjeições, onomatopeias e à “imitação humana daquilo que não é humano”, é para mim particularmente digna de atenção.

Acrescento, antes de concluir este ponto, uma breve interlocução com Lévi-Strauss. Comentando o mesmo estudo de Jakobson, o antropólogo introduz uma formulação extremamente interessante para pensar o caráter afirmativo da inarticulação: escreve ele que, enquanto o balbucio é sem sentido, a língua produz significação “de tal modo que a expressão está na razão inversa da significação.”¹⁴¹ Isto é: a língua, ao selecionar e excluir certos sons, elegendo seus fonemas ou unidades distintivas, é capaz de gerar sentido; porém, ao sacrificar a gama potencialmente infinita de sons do balbucio, ela perde *expressividade*. Tentando desdobrar este comentário instigante de Lévi-Strauss, pode-se pensar que o balbucio, ao explorar delicadas nuances sonoras e percorrer territórios heterogêneos, possui uma colorida riqueza acústica, a que de ordinário pouco

¹³⁹ HELLER-ROAZEN, “O Ápice do balbucio”. In.: *Ecolalias*, p. 14.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹ “A Ilusão Arcaica”. In.: *Estruturas Elementares do Parentesco*, p.132.

atentamos. Talvez seja e a expressividade dessa “fonte sonora” que Cage deseja recuperar em sua busca de uma língua para além da sintaxe.

interesse número três: som desgraçado, som sem símbolo

Cage:

“Se um som/ tiver a desgraça/ de não ter/ um símbolo/ ou/ se ele parecer/ complexo demais,/ é ejetado/ do sistema:/ é/ um/ ruído/ ou não musical”¹⁴²

Rosa:

“Garças-brancas chiavam – crr’áaa... crr’aáu... – mas era gentil o assovio da garça-morena.”¹⁴³

Apesar de onipresentes, sons rumorosos que atravessam a experiência não encontram tradução em palavras de dicionário, tampouco têm direito a receber símbolos nas partituras musicais tradicionais. Tanto Rosa como Cage recolhem sons “desgraçados” do mundo e lhes conferem visibilidade, ou melhor: audibilidade.

Rosa engendra uma língua em que tais sonoridades anônimas ganham voz; no mesmo gesto, empresta uma espessura de anonimato à sua escrita. Os sons que povoam suas páginas, como a presença ruidosa na música de Cage, seguem sendo de alguma forma “de ninguém” ou “de lugar nenhum”. No caso de Cage, trata-se de “sons da vida”, como ele os chama; isto é, sons que não provêm de violinos, clarinetes ou de outros instrumentos qualificados para produzir música, como o piano (ao menos não em seus usos convencionais). Cage aponta, por outro lado, que os sons sem símbolo, na música escrita, correspondem aos espaços de silêncio. Onde não há notação, há ocasião para a intromissão de sons do ambiente; são esses silêncios ruidosos que abrem as portas da música para a outra experiência de escuta que o músico nova-iorquino reivindica.¹⁴⁴

¹⁴² *De Segunda a um ano*, p. 97.

¹⁴³ ROSA, “Entremeio – Com o Vaqueiro Mariano”. *Estas estórias*, p. 150.

¹⁴⁴ Cf. CAGE, *Silence*, p. 7-8.

No caso de Rosa, os sons inarticulados correspondem sobretudo às vozes animais e aos fenômenos naturais. Digo que permanecem, de alguma forma, sendo sons “de ninguém” pois não são emitidos por sujeitos humanos, entendidos como espécie biológica. Esse ponto, porém, poderia ser desdobrado à luz do perspectivismo ameríndio¹⁴⁵, já que de acordo com esse pensamento, há sujeitos para além do humano. De toda forma, minha intenção é acentuar que, para o leitor acostumado a encontrar na literatura discursos e falas sustentados por seres humanos, a língua de sonoridades criadoras e anárquicas de Rosa parece provir de lugares anônimos, com os quais não é possível imediata identificação. São sons que repicam a partir de um terreno baldio ou deserto, região em que a língua se esquece de seus deveres, não comparece enquanto relação, mas como intensidade. São estilhaços que atingem o leitor nos nervos, na barriga – há atualmente a confirmação científica de que o intestino funciona como um segundo cérebro¹⁴⁶. Como criador de uma escrita para tais sonoridades intensivas, Rosa atua, literalmente, como demiurgo da língua.

interesse número quatro: entrelaces entre arte e vida

Cage:

Há todo o tempo do mundo para estudar música, mas para viver não há quase tempo nenhum. Porque viver ocorre a cada instante e esse instante está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente an-tes [sic] que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico.¹⁴⁷

Rosa:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. (R/CRM 238)

¹⁴⁵Cf. CASTRO, *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*.

¹⁴⁶ Cf. Por exemplo: POVOA, *O cérebro desconhecido*.

¹⁴⁷ *De segunda a um ano*, p. 98.

Que a vida irrompa e interrompa a relação da música com seus supostos limites de *métier*... Ruminando a citação de Cage que abre este “interesse número quatro”, não posso deixar de pensar em Pina Bausch. Não falo do ponto de vista de conhecedora de suas obras, mas me permitindo a liberdade de me expressar como simples admiradora, algo que sempre me fascinou em suas coreografias é o fato de que elas não se limitam absolutamente ao que por hábito e convenção identifica-se como próprio ao “tipo de arte” chamado “dança”. Tudo o que puder desencarcerar para se respirar mais além será empregado. Qualquer coisa, não importa: terra, poeira, elástico de cabelo, água transbordando o palco. É preciso “liberar a vida”, como diz Deleuze. E sentir, não um sentimento já conhecido, mas o que não sabíamos ser possível, o que não sabíamos poder sentir, o que não *sabíamos* sentir. Aprender a sentir, e que essa sensibilidade recém-inaugurada fecunde novas formas de pensar – e de viver, é claro.

Parece-me que Cage busca algo similar em sua abordagem da música. Em suas peças, ela deixa de ser uma instituição regulamentada por certas técnicas e modos de se proceder, e se torna um campo mais ou menos fluido, orientado pela divisa bastante flexível da escuta, produção e organização de som. Não se busca na arte o artifício que ordena, embeleza ou confere uma aparência de totalidade à vida, mas o território instável onde a vida se liberta para se tornar “mais vida”; onde se produzem intensidades transformadoras, tanto para quem cria quanto para quem recebe a obra.¹⁴⁸

No trecho citado lê-se também, por outro lado, um interesse de Cage por uma espécie de imediatez da escuta do som, antes que vire “algo lógico, abstrato ou simbólico”.

Enquanto escrevo o solo trepida. Um terremoto ou furadeira fere os tímpanos da tarde. Mas logo-logo retorna o ronronar aquietado dos eletrodomésticos, a água passando pelos canos. O bebê aponta para a caixinha-de-música, pedindo que eu dê corda. Agora ele não desaparece mais nas dobras do pano com que o carregava no corpo; o tempo da tese e o tempo da vida passaram. Noah caminha com cômica

¹⁴⁸ Tal perspectiva, é claro, não é uma originalidade de Cage. A visão das práticas artísticas como campos de desestabilização da experiência e não de recepção passiva da obra reenvia a debates que atravessaram artistas e críticos de arte ao longo do século XX. No Brasil, temos, notoriamente, Ligia Clark e Hélio Oiticica como principais artistas a introduzirem essa abordagem.

graça e crescente destreza pelos dois cômodos do apartamento. A fala contudo não acompanha a agilidade do sistema motor: meu filho emite sílabas tão estranhas que frequentemente me pergunto onde ele poderia estar aprendendo russo ou javanês – qualquer idioma que pareça muito distante do nosso. Um dos sons mais frequentes de seu repertório é produzido ao soprar entre os dentes, fazendo a saliva vibrar. A expressão facial que acompanha essas emissões alterna-se entre a concentração investigativa e a alegria de reencontrar algo perdido.

A afirmação de uma literatura em estreita comunicação com a vida é mais do que conhecida dos leitores de Rosa. Nuno Ramos, em entrevista a Antônio Abujamra¹⁴⁹, revela-se insatisfeito com respeito à insistência muito em voga nas curadorias dos museus de arte contemporânea de afirmar uma porosidade entre arte e vida. Discordando de Ramos mais uma vez nesta tese, apesar de admirá-lo, penso que a questão é que não se trata da vida cotidiana, pequenos vividos subjetivos, mas de forças com potência liberadora, onde a vida se revela para além das malhas habituais em que a pensamos e sentimos. Como o próprio Nuno Ramos diz, “a arte não deve se misturar com a vida, mas exigir mais da vida”. A arte exige mais da vida quando a liberta.

Para concluir este “interesse número quatro”, menciono um tanto incidentalmente uma citação de Cage sobre arte e amor. Diz ele que o artista sério é o artista que tem medo: quer corresponder às expectativas do seu tempo acerca da excelência da sua arte: “(...) porque ele se leva à sério, quer ser considerado grande, e por isso diminui seu amor e aumenta seu medo e sua preocupação pelas coisas que as pessoas vão pensar.”¹⁵⁰ Trazer a questão do amor para a arte é a maneira mais objetiva e eficiente – por paradoxal que seja esta formulação – de tomar a arte a sério. Cage sugere o amor como disposição mais fundamental do artista, não a genialidade, a inteligência, ou a originalidade, a assinatura. Penso que Rosa certamente se identificaria: esculpir um coração que abarque a vida em todos os seus ângulos, torções, perigos, desequilíbrios reais ou aparentes. Para dizer muito rapidamente: se o amor é aquilo que nos conecta com a vida, ele não poderia deixar de ser a prerrogativa central da arte.

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=TqEjDKHgZ9A&t=213s>. Acesso: 5.3.2018.

¹⁵⁰ *De segunda a um ano*, p. 105.

3.5.

“A Estória do Homem do Pinguelo”

“A Estória do Homem do Pinguelo”, na organização dos manuscritos póstumos realizada pelos editores, encontra-se “comprimida” entre as duas novelas mais expressivas de *Estas Estórias*: “Entremeio – com o Vaqueiro Mariano” e “Meu tio o Iauaretê”. A novela conta um caso em si sem maiores importâncias, não fosse o caráter místico que perpassa os simples acontecimentos, dando ao corriqueiro ares de parábola, à maneira dos minicontos de *Tutameia*. Na novela em questão, para além da aura de mistério envolvendo a entidade que figura no título, chama atenção a forma em que foi concebida: a estória é contada em terceira pessoa por um narrador que é também personagem, originário do sertão, cuja fala é interrompida pelos comentários de um segundo narrador, homem culto, situado entre o narrador nativo e o leitor. As intervenções do segundo narrador aparecem em itálico, enquanto as falas do primeiro são precedidas de travessão. De forma que aqui reaparece o modelo de narrativa empregado em *Grande Sertão* e em “Meu tio, o Iauaretê”: a novela se desenvolve a partir do diálogo entre um homem culto e seu interlocutor nativo do sertão. A diferença entre “A Estória do Homem do Pinguelo” e aquelas duas é que aqui a participação do narrador culto em diálogo com o nativo não se encontra elidida, e não se compõe apenas de perguntas, mas de comentários mais ou menos extensos, de diversos teores. Aliás, a natureza desses comentários é estranhamente heterogênea. Por vezes, tratam-se de esclarecimentos que visam facilitar a compreensão do leitor a respeito da fala do nativo: explica-se por que este se vale de certo termo linguístico, por que a boiada precisa parar para descansar em determinada hora do dia ou esclarece-se a natureza de certo ponto geográfico citado pelo primeiro narrador, como a denominada Passagem do Ingá. Outras vezes, a intervenção em itálico lança luz sobre os modos do narrador sertanejo – estranho ao leitor projetado pela narrativa, identificado com o narrador culto –, assemelhando-se ao antropólogo diante de seu objeto de estudo. Em geral os comentários do segundo narrador se dirigem ao leitor; porém, certas vezes destinam-se ao narrador nativo, o que desestabiliza o lugar de fala desse segundo narrador. Noutras vezes ainda, tais intervenções assemelham-se a didascálias, consistindo na narração dos gestos que acompanham a fala do primeiro narrador,

assim como pausas e modulações de voz. Em outros momentos, por fim, o narrador culto se comporta como onisciente, revelando conhecer detalhes da estória contada pelo sertanejo, como se também a tivesse vivido.

A intervenção mais insólita do narrador culto, porém, é justamente aquela que justifica a análise da novela no interior deste ensaio. Esta, apesar de extensa, precisa ser transcrita integralmente:

(O epigorjeio, mil, do páss'o-preto, que marca a alvorada. O em fundo e eco sabiá, contábil. O contrapio segredoso do azulão. O esquerzo mero, ininfeliz, dos gaturamos. Os canarinhos repetitivos. O tine-trêmito silencional da araponga metalúrgica. Os eólios nhambus que de tardinha madrugam. O simplezinho sim do tico-tico. O sofredor também corrução – sua longa, méroa intenção pípil. O tintimportintinhar sem teor da garrichinha estricta. O pintassilgo, flebilimo na alegria. O sanhaço: desmancha-pesares. O eclodir-melodir do coleiro, artefacto. O cochicho-quase – imitante, irônico – da alma-de-gato, soliloqua. Os duos joãos-de-barro, de doméstico entusiasmo. O, que enfraquece o coração, fagote e picirico dos pombos. O operário pica-pau, duro estridente ou o mais mudo. O doidivescer honesto do patativo (seus pulmõezinhos, sua traqueiazinha muito forte). O trêmulo pispito, a interrogar, sem mais, das tortas andorinhas, fugas. O canto do galo, que é um meteoro. O horrir da coruja, clarividente?) (EE 157)

Trata-se de uma passarada que inadvertidamente transborda à superfície da narrativa, que por si só já seria suficientemente incôgrua. É uma incontinência, uma liberação da pura diversidade sensorial do som, uma súbita revoada que desorganiza a placidez de um céu. O canto de cada pássaro como a afecção própria de cada um, sua zona de singularização; um emergir também da musicalidade na linguagem verbal. Qual a relação, nesse conto, entre o vir à tona da diversidade sonora dos cantos de pássaros e o desenrolar da narrativa? Vejamos, de início, os caminhos que a estória descortina.

Se pudermos, apenas para início de análise, depurar o núcleo da estória tanto do misticismo, por um lado, quanto da forma, por outro, teremos que: trata-se de certo caso sucedido em um arraial, contado por um sujeito que acompanhou em pessoa os acontecimentos narrados, cujo nome é João Reles. Conta ele que seo Cesarino, dono da venda que herdara de seu pai e que já fora próspera, encontrava-se na época do ocorrido à beira da falência devido a uma enchente que deixara as mercadorias em estado imprestável. Depois de apresentar a personagem de seo Cesarino, o narrador passa a contar seu encontro com Pedro Mourão, boiadeiro de origem humilde que enriquecera ao longo da vida conduzindo cabeças de gado. Mourão guiava, no momento em que topa com João Reles, sua maior quantidade

de reses, nisto consistindo toda a sua riqueza acumulada. Vítima de impiedosa seca, Mourão ia perdendo seu gado pelo caminho, estando na mesma situação do outro, às vésperas de perder a totalidade do que dispunha. Na sequência dos acontecimentos, o narrador acaba servindo de ponte ao encontro dos dois “abismados”, no que sucede algo de absolutamente inesperado e irracional: na fagulha de um instante, ocorre a Mourão a ideia de trocar de lugar com o outro, proposta feita de supetão, diante da qual, nas palavras do narrador:

Quá... Nós todos três, de rir, desafinou-se. Mas não era, se sei, um riso verdadeiro. Sei que risada fosse, pra armar na gente outros jeitos de seriedades. O tamanho tanto, no relance da forte notícia. Igual a essa, só esta! Igual a esta, só essa: o Mourão, querendo trocar a boiada pela venda. (EE 182)

A troca é levada a cabo sem maiores expedientes, valendo quase que sozinha a palavra trocada entre os dois homens. Ao fim da estória, tanto Mourão quanto seo Cesarino livram-se em definitivo da iminente pobreza, tornando-se notoriamente prósperos em suas áreas. É como se, por um milagre, um trocasse de destino com o outro, e, nessa troca, os destinos mesmos se alterassem, já que estavam ambos destinados à pobreza e, através da negociação intempestiva, lograram reverter o que parecia ser a ordem natural dos acontecimentos.

Uma leitura afim a esta que acabo de propor, a análise de Adélia Bezerra de Menezes em “‘O Homem do Pinguelo’: uma leitura aristotélico-psicanalítica”, desvenda o íntimo enlace entre os nomes dos personagens e seus carâteres. A autora apresenta, no mais, a hipótese convincente de que a troca de destinos corresponde à subsequente união do desejo das personagens – expresso tanto na etimologia de seus nomes como em suas caracterizações – com seus destinos. Antes da troca, tanto seo Cesarino como Pedro Mourão teriam vivido vidas contrárias às predisposições próprias a suas naturezas. Adélia de Menezes sublinha a forma como Rosa delinea seus perfis de maneira inequivocamente espelhada: um é o exato oposto do outro. Cito em seguida parte de sua elucidação dos nomes de seo Cesarino e de Mourão, fundamentais para se compreender o desfecho do enredo. O primeiro, que é descrito como ágil, solícito, prestimoso, traz no nome, além da alusão óbvia a Cesar, o Imperador Romano, o significado de

“título trazido pelos herdeiros presuntivos do Império”, como registra o dicionário. E o que se vê neste conto é que Cesarino era, sim, à sua revelia, herdeiro presuntivo

do “império da venda”, daquela “herança errada estragada”. Mas, ao mesmo tempo, Cesarino pode evocar – no nível do significante – o radical *caesor* = o que corta. Ambiguidade, portanto: latente, está indicada uma possibilidade de cesura, de corte. Mas há mais: seu sobrenome é Ribeiro Prestes. Ribeiro = rio pequeno, água que corre, reforçando as características de mobilidade da personagem; e Prestes, da raiz *praestus* = disposto, pronto; que está a ponto de acontecer.¹⁵¹

Quanto ao segundo,

Seu nome, Pedro Mourão, diz tudo: Pedro, de pedra, rocha, paradigma da estabilidade; e Mourão, registra o dicionário, significa: “estaca fncada ao solo, à qual se amarram as reses”; é também pedra de lareira (evocando o lar...). O nome do boiadeiro errante remete assim a um desejo de permanência, de fixação (...).¹⁵²

Imagem espelhada um do outro – o que se percebe ainda no nível de suas descrições físicas –, é através da mediação de João Reles que se reconhecem um no outro; isto é, Mourão enxerga primeiro em seo Cesarino a vida que lhe é mais apropriada, e Cesarino, ao topar sem mais demora, endossa o processo de *anagnorisis*¹⁵³. Na proximidade, estava, supõe o primeiro narrador, o Homem do Pinguelo. Adélia de Menezes elenca três significados para “Pinguelo”: o de ponte; o de clitóris e pênis; e o de gatilho. O primeiro não necessita de maiores esclarecimentos. O segundo remete ao caráter apotropaico da imagem dos genitais ou da cópula: “Tanto na Antiguidade, no mundo grego e no romano, como depois, no mundo africano, a figuração do sexo – sobretudo do órgão masculino, por exemplo a utilização dos falos em ereção (...) – é um elemento de esconjuro e, como tal, portador de boa sorte.”¹⁵⁴ Por fim, enquanto gatilho, o Homem do Pinguelo é aquele que detona o que já estava, em potência, acumulado; revela o que já se encontrava, de alguma forma obscura, presente.

Curiosamente, antes de narrar a troca em questão, o primeiro narrador lança algumas palavras algo herméticas sobre a impossibilidade de se julgar a própria vida a partir da vida alheia:

¹⁵¹ “‘O Homem do Pinguelo’: uma leitura aristotélico-psicanalítica”. In.: *Revista Scripta*, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 16.

¹⁵³ Como recorda Adélia de Menezes, nos capítulos IX e X da *Poética*, Aristóteles define a *anagnorisis* como “reconhecimento, passagem do ignorar ao conhecer” enquanto parte integrante do *mythos* (que em grego é mito e enredo). A *anagnorisis*, segundo o filósofo, ocorre antes da “*peripécia* (mutação de sucessos, inversão, passagem da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade)”. “‘O Homem do Pinguelo’: uma leitura aristotélico-psicanalítica”. In.: *Revista Scripta*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

Jamais, nunca, eu invejei ninguém: porque inveja é erro de galho, jogar jogo sem baralho. A sina ou os acasos, de outros, meus não são – e nem por sobre nem copiados, porventuras, parentescos. Pouquinha dúvida. Invejar é querer o peso de bagagens alheias, vazio. (EE 158)

Cada vida tem sua própria destinação e “Quem não é, não pode ser.” (EE 158) Porém, ele mesmo se contradiz, ao prosseguir: “Assim, não há dois cipós que não acabem se emendando.” (EE 158) Se em um momento parece distinguir identidade e alteridade de forma radical, no momento seguinte afirma a imbricação, a confusão entre uma e outra noção.

Remontando à primeira página da novela, vê-se que esta se abre com uma alusão à carta geográfica na qual encontram-se assinalados mares, terras, montanhas, rios, cidade... “Mas, o povoado...” (EE 155) O povoado não está no mapa. A estória que se vai contar não tem caráter concreto, mas metafísico, é uma parábola existencial, visando atingir o mistério que intercepta os acontecimentos correntes, ali onde a vida não é sucessão, mas salto: “(...) a gente toma a proveitosa lição não é do ocorrido, mas do salteado.” (EE 158)

Não é, portanto, em vão o título da novela ser “A Estória do Homem do Pinguelo”. Apesar de que a estória deste personagem, de certa forma, é justamente o que falta, o que não se apresenta, o que se furta ao longo de toda a narrativa. Do Homem do Pinguelo o leitor tem apenas poucas notícias, diminutas notinhas registradas aqui e ali, como as pegadas de um fantasma, que se revelam a saltos, sem permitir o rastreio que conduz a seu dono. As menções a seu nome ocorrem, em geral, no momento de “virada” de uma disposição para o pessimismo, que se converte em alegre aceitação do rumo dos acontecimentos. Na primeira, se o Cesarino, depois de ajudar a desencalhar um carro-de-bois, e de lamentar a situação periclitante de sua venda, a si mesmo se consola, insuflando-se novo ânimo subitamente, “nada antes de nada.” (EE 168) Por causa desta brusca transformação, o narrador evoca a presença do Homem do Pinguelo diante da porta da venda. Outra vez em que é mencionado¹⁵⁵ ocorre quando Mourão, em situação análoga a de se o Cesarino na primeira aparição, como que espelhando-a, libera-se sozinho de um humor melancólico de modo inesperado: “Vascolejou de si um influído jaculado, proezas de satisfação: – ‘Tropeçar também ajuda a caminhar.’” (EE 176) Na

¹⁵⁵ Sem considerar a fala do segundo narrador, perguntando ao primeiro se era ao Homem do Pinguelo que aquele se referia em menção indireta. (EE 168)

sequência, a nova intromissão¹⁵⁶ do “O” se dá justamente na hora da proposta da troca do gado pela venda (EE 182). A última vez em que é mencionado¹⁵⁷ não se refere a uma possível presença do Homem do Pinguelo presidindo qualquer acontecimento, mas a uma reflexão do segundo narrador, que se interroga por que o primeiro narrador não quererá discursar mais demoradamente sobre a suposta aparição: “*Saberá, decerto, que, a respeito, deva guardar o vivo silêncio, sob pena de alguma sorte de punição não-natural?*” (EE 189) A novela termina com uma reiterativa alusão ao estatuto do “povoado”. As reflexões metafísicas do início – e que permeiam, em realidade, todo o texto – retornam. “Todo lugar é igual a outro lugar; todo tempo é o tempo. Aí: as coisas acontecidas, não começam, não acabam.” (EE 189) Na primeira página: “Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto uma bola, e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá as suas voltas.” (EE 155) Ou seja: a própria narrativa retorna ao ponto de onde começou, performando na sua própria forma aquilo que diz acerca da equivalência entre o começo e o fim de uma história. Além disso, há o espelhamento das duas aparições do Homem do Pinguelo, diante de seo Cesarino e em seguida, de Mourão, hipoteticamente influenciando em seus ânimos, antes da terceira aparição, no momento de se fechar a troca. Quanto ao papel desta entidade fantástica nos momentos de inflexão e na reversão final dos acontecimentos, Adélia de Menezes defende, a meu ver com razão, que o Homem do Pinguelo não é o responsável pelas mudanças, funcionando antes como uma ponte simbólica, como um sinal de sorte, para que elas aconteçam. As mudanças dão-se, como a autora demonstra em seu artigo, a partir de necessidades interiores aos caracteres de seo Cesarino e Mourão; a troca do gado pelo boi corresponde ao encontro das personagens com seus *desejos*, no sentido psicanalítico.

Tendo retraçado em linhas gerais os pontos cruciais da novela, em conexão com a auspiciosa presença do Homem do Pinguelo, gostaria de retomar agora o longo parágrafo contendo em bloco a sequência de cantos de pássaros transcrito no início desta seção. Proponho uma classificação um tanto falha das qualificações que Rosa atribui aos sons das aves, afim de situarmo-nos minimamente neste pedaço

¹⁵⁶ Excetuando-se, aqui também, outra fala do segundo narrador, inquirindo se era de fato do “Homem-do-Pinguelo, o próprio” que se tratava. (EE 176)

¹⁵⁷ Há entre a quinta e a última menção uma sexta, em que o segundo narrador interroga o primeiro sobre a influência do Homem do Pinguelo nos acontecimentos da vida de Seo Cesarino, depois que este deixa os bois nos currais de Seô Cateano. (EE 187)

cru de floresta sonora. As qualificações dos cantos podem ser assim destrinchadas por:

Sentimentos: “ininfeliz”; “sofredor”; “alegria”; “desmancha-pesares”; “imitante, irônico”; “doméstico entusiasmo”. **Aspectos oriundos do registro musical ou simplesmente sonoro:** “epigorjeio, mil”; “contrapio segredoso”; “esquerzo mero”; “repetitivos”; “tine-trêmito silencional da araponga metalúrgica”; “simplezinho sim”; “longa, mélroa intenção pípil”; “tintimportintinhar sem teor”; “eclodir-melodir”; “cochicho-quase”; “soliloqua”; “duos joão-de-barro”, “fagote e picirico”; “duro estridente ou o mais mudo”, “trêmulo pispito, a interrogar”; “fugas”; “canto”; “horrir”. **Qualificações diversas:** “que marca a alvorada”; “em fundo e eco sabiá, contábil”; “segredoso”; “eólios”; “que de tardinha madrugam”; “estricta”; “artefacto”; “que enfraquece o coração”; “doidivescer honesto”; “tortas”; “fugas”; “um meteoro”; “horrir”; “clarividente”.

Com esta precária classificação, procuro apenas abrir pequenas passagens de respiro na prosa intrincada da passagem de Rosa como quem, diante de um arbusto prodigiosamente multifacetado, faz o gesto de afastar, aqui e ali, dois conjuntos de ramos, afim de espiar com algo mais de clareza as relações gerais que se estabelecem entre os galhos. Em realidade, porém, as qualificações compartilham todas as rubricas em que tentei encaixá-las, pois os sentimentos encontram-se associados aos tons, timbres e ritmos, e vice-versa. A mesma porosidade atravessa as “qualificações diversas”, que em seu caráter genérico já confessam sua fragilidade. Que essa falha tentativa de demarcar os pastos sirva então apenas para reforçar a radicalidade de experiência da língua a que Rosa aí nos convoca: sem compreender, seguimos. É claro que é igualmente válida a experiência de leitura em que se busca rastrear sua língua crua, recorrendo ao dicionário, procurando recuperar as etapas de sua criação de palavras. Contudo, a primeira experiência de leitura é aquela que prescinde da compreensão de cada unidade, aceita atravessar estilhaços cortantes de uma língua que ecoa uma diversidade sonora prodigiosa, tentando não perder, aqui e ali, uma ou outra nuance oferecida.

Imagino Rosa com seu caderno tomando notas. Fixando a diversidade do real, o seu dar-se espalhado, a cada vez singular. Um admirador das diferenças,

lembrando a personagem de Borges em “Funes, o memorioso”¹⁵⁸. Com a ressalva de que, no conto, a memória de cada singularidade no tempo é para o seu personagem um fardo, uma destinação inevitável, um desvio patológico e incurável. Para Rosa, a sanha de registrar as diferenças em que o real se distribui é talvez fruto de um incurável interesse amoroso pela matéria vivente do mundo. Um desejo louco de não apenas registrar para si, como compartilhar. Onde compartilhar significa, mais do que comunicar, *expandir a presença de uma qualidade no existir, intensificar o seu movimento de singularização*. Portador de uma “sensibilidade hipertrofiada” – e certamente também de uma “consciência hipertrofiada”, segundo expressão criada por Dostoievski em *Memórias do Subsolo* –, o ser-humano Guimarães Rosa capta-transforma-cria-libera novamente no mundo. E isso sem ordem temporal predeterminada, pois cada um desses gestos está imbricado no outro. O artista enquanto árvore de transformações do real, na concepção de Klee, ou como fluxo-floema, na imagem de Hilst¹⁵⁹, não vê primeiro uma singularidade para depois transformá-la intencionalmente: o seu captar já é captar recriação, ou simplesmente: criação. Este captar-criador faz parte de qualquer captura, não só por parte do artista. Porém, o artista, ao afastar-se do que o senso-comum considera ser a forma normal de perceber o mundo, evidencia este gesto criador que preside, no entanto, qualquer ato perceptivo. Quanto mais um ato perceptivo se assume criador, mais ele se aproxima de uma singularidade, mais ele a respeita. É por isso que um desenho de Picasso pode ser mais revelador do real e mais respeitoso do que um desenho que se quer “naturalista”, “fiel”, “objetivo”¹⁶⁰.

Rosa libera então, em suas páginas, a malha sonora do sertão. Uma confusão ruidosa, como ele mesmo diz: “Dó é, porém, que tão desencontradas, contramente, suas revelações se confundam. E que, no impropício, rude ou frouxo dia-a-dia, ninguém tenha inda tempo capaz de entendê-las.” (EE 157)

Noah. Nhoa. Nhao. Nh. Ao. Anhonhecanhuvás. Noah, que é Noé, entoa também o sertão. De onde vem a escrita, qual a fonte da escrita? O bebê grita. Agora não grita mais, balbucia. E termina suas frases entoadas com ponto final, decidido: “–

¹⁵⁸ *Ficções*.

¹⁵⁹ Cf. “Introdução”, p. 24-5.

¹⁶⁰ Mesmo descrições que se querem objetivas podem sempre ser lidas, “à contrapelo”, à luz de uma infidelidade de fundo como pressuposto para qualquer tentativa de fidelidade.

há!”. Faz bolinhas de baba enquanto emite um chio. Com quantos assovios se faz um alfabeto? Com que qualidade de balbucio se perfaz a curva de uma letra?

A confusão dos sons de pássaros que aí se libera revela diferenças de timbres, de tom, de afinação, de ritmo, de melodia, de intensidade, enfim. Todas as variáveis usadas para classificar o som estão como que em variação. Não há parâmetro fixo, não há acordes nem acordos, não há o encontro das vozes em uma única nota, mas apenas diferenças em diferenciação. O som da mata como ele é, sem a influência organizadora do músico ou dos conceitos da música. O som cru em suas qualidades, sem a mediação do pensamento, como teria gostado, Cage. É claro que afirmar “sem mediação” é simplificar um pouco as coisas. Como disse acima, Rosa capta os sons criando-os, ou cria captando-os, registrando-os, expandindo o seu movimento no existir, intensificando sua presença para além do seu soar imediato. Digo que há aí imediatez, pois, além deste criar implícito no captar do escritor, a multiplicidade dos sons é mantida em sua desorganização ruidosa. Não há intenção de separar som afinado de ruído, ou de destrinchar música e natureza.

A avidez de Rosa em captar cada aspecto da diferencialidade do sertão já foi muito comentada. Os nomes de plantas, animais, o vocabulário, as expressões milimetricamente garimpadas e reinventadas. Trata-se da combinação única da paixão de naturalista com o talento poético. Ou, como diz Benedito Nunes, a respeito de um trecho de *Grande Sertão*: “A minúcia da descrição é de um naturalista, mas é poético o timbre dos nomes populares dos passarinhos.”¹⁶¹ Neste trabalho, chamo atenção para o fato de que este pendor, esta sensibilidade, se desenvolve de maneira igualmente contundente na ordem da escuta. O personagem Zequieli é assim um modelo para toda a tese, bem como uma figuração do próprio Rosa.

Mas o que poderia, afinal, ter a eclosão de vozes de pássaros a ver com a trama da novela? A esse respeito, proponho uma resposta que bebe no desejo de liberdade criativa com que Rosa encoraja seus tradutores. Trata-se, portanto de uma interpretação arriscada, que em seu íntimo aspira a deixar-se arranhar pelo sopro criador que percorre os mínimos recantos da escrita rosiana. Assim, antes de tudo

¹⁶¹ NUNES, *A Rosa o que é de Rosa. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*.

é necessário decantar certo motivo temático ligado à aparição auspiciosa do Homem do Pinguelo, personagem de folclore, da mesma forma que o Pitôrrô e o Mourão, ambos também citados na novela. Este motivo refere-se às “bruscas alterações ou mutações (...) amarradinhas sempre ao invisível, ao mistério.” (EE 158) É o momento da virada, para além do cálculo, para além da sucessão lógica e cronológica dos fatos do dia-a-dia. Teria esse instante algo em comum com a “enchente” da inarticulação de vozes de pássaros com que abre suas primeiras páginas? Em princípio, uma conexão não parece evidente. O trecho contendo a listagem de sons de pássaros, que figura entre parênteses, surge, de fato, a partir de uma “deixa” do narrador nativo. Este termina sua fala dizendo “Com ajuda superior, eu vivo é do que é o do bico dos pássaros...” (EE 157) Com que o narrador culto complementa: “Cujo nome é legião. Sábio seria poder seguir-se, de cor, o que eles traduzem, levíssimos na matéria. E todos inventam vogais novas. Porque os pássaros, ali, ainda piam em tupi.” (EE 157) Logo após essa pequena introdução, no interior do comentário do narrador douto, sobrevém a listagem dos cantos. Tudo indica, portanto, tratar-se de um encadeamento no estilo metonímico, horizontalizante, e não de profundidade. Uma palavra dá ensejo a outra, não como um esclarecimento ou aprofundamento do seu significado, mas como desdobramento de um pedaço do seu significado. Assim a partir de “bico dos pássaros” se salta para “legião” e em seguida para a explosão dos cantos. A razão, por assim dizer, da eclosão dos cantos, seria o puro jogo de linguagem, sem maiores consequências. Uma leviandade do autor, por gosto de desobedecer aos protocolos.

Por outro lado, diz-se aí que a sabedoria seria ter a conduta guiada pelo canto dos pássaros, pois eles dizem algo que é ao mesmo tempo uma tradução (“tradizem”). Não se sabe exatamente o que eles traduzem, mas apenas que a matéria é levíssima, isto é, algo de ordem espiritual. Gostaria então de sugerir que a relação entre o incôngruo parágrafo dos cantos no interior da incôngrua narrativa tem com o Homem do Pinguelo algo que ver com a matéria levíssima que esses cantos traduzem. A utopia de que a inarticulação diga sobre o reino do “antes” das articulações, permitindo acesso a um registro selvagem da experiência e da língua, ao vivo do vivo, à matéria vertente. O canto transborda na narrativa da mesma forma que o inesperado, cujo patrono é o Pinguelo. O Homem do Pinguelo se associa à boa-sorte, ele é um sinal de bem-aventurança, segundo acepção reportada acima. A sua aparição, presidindo o momento de guinada de uma destinação ruim

em imprevista graça, tem parentesco com a inesperada eclosão da passarada, sem pé nem cabeça, fora de toda lógica rotineira, canto dos céus, liber(t)ação. Rasgo que acontece na língua, onde o encadeamento, a articulação costumeira se rompe, da mesma forma que na novela a súbita troca de destinos altera o rumo esperado dos acontecimentos. Aliás, se lemos este trecho de *Grande Sertão*, pode-se mesmo suspeitar de um parentesco do Homem do Pinguelo com Deus: “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.”¹⁶²

¹⁶² ROSA apud NUNES, *A Rosa o que é de Rosa*, p. 306.

4.

Poesia e inarticulação: quiriri no coração da língua

4.1.

“Cachos de acordes” e a língua como “substância plástica”

Neste capítulo gostaria de abordar o sentido da poética de Guimarães Rosa em sua íntima relação com a inarticulação da língua. Isso se dá quando a poesia em sua escrita se aproxima da música da língua. Em correspondência com seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa refere-se à imagem do “cacho de acordes” ao esclarecer o uso da palavra “superlim”: “(...) (valeu, no texto, pela rima, ritmo, aliteração. E pelo agudo, insistido, da vogal *i*.)” (R/CRB 70) E segue explicando: “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa.” (R/CRB 71) A imagem do cacho de acordes, assim como a explicação de Rosa, revelam ainda uma vez o quanto semântica e sensação, principalmente auditiva e visual, tendem a convergir em sua escrita. O termo “acorde”, que significa “execução simultânea de duas ou mais notas musicais”¹⁶³, é intensificado ao ser associado a “cacho”: “conjunto de flores ou frutos que brotam de um eixo comum”¹⁶⁴. Seria como dizer “cachos de cachos” ou “acordes de acordes”, com a particularidade de que, ao reunir “acordes” a “cachos”, põe-se em relevo a aliança entre os efeitos “sonoro-semânticos” e as potências de vida e fertilidade que atravessam sua escrita. Curiosa é, também, a menção ao jogo de xadrez, em vizinhança com a imagem musical: acentua-se, aí também, o desejo de engendrar atravessamentos entre a esfera intelectual-erudita e o regime sensível-sensorial.

Em sua poética Rosa visa, privilegiadamente, o corpo sonoro da língua e, como sabe abrir-se ao contato com forças e afectos impregnados nos sons para além da articulação, logra converter essas intensidades para a língua enquanto musicalidade. Assim como o Vaqueiro Mariano, unindo qualidades de presença

¹⁶³ *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 12.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 120.

física a virtudes de caráter pessoal, é “denso, presente, almado, bom condutor de sentimentos” (EE 115), também o corpo da língua é capaz de tornar-se bojudo, prene de afectos e intensidades; dilatado, eletrizado.

A música teria, como tentarei expor nas reflexões que seguem, singular capacidade de canalizar afectos e intensidades. Trago ao encontro dessas reflexões, mais uma vez, as palavras de Wisnik, indicando com precisão uma trilha em que desejo me arriscar, na ocasião deste ensaio:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo.¹⁶⁵

Aqui fica, portanto, levantada a sugestão de que a música teria potencialmente, mais do que as outras artes, o dom de conduzir para o reino das forças, de estados intermediários, driblando as costumeiras fronteiras entre intelecto e sensibilidade. Na musicalidade da língua, concomitante às suas articulações (sempre, portanto, já impregnadas de inarticulação), fluxos de intensidades e afectos se deslocam com especial desenvoltura. Para iluminar esta sintonia entre musicalidade e afectos como reserva e manancial da poética rosiana, proponho, como introdução, que se considere os trechos seguintes da correspondência com a tradutora Harriet de Onís. Trata-se de três passagens de “O Burrinho Pedrês” que deixaram a americana particularmente desorientada:

1. Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão. (S 50)

2. As ancas balançam e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência de pastos de lá do sertão...(S 51)

3. 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...

¹⁶⁵ WISNIK, *O Som e o sentido*, p. 25.

(S 51)

Vindo ao auxílio da tradutora, Rosa responde em dois movimentos: o escritor oferece, por um lado, um glossário com pormenorizadas explicações de cada termo: “Galhudo = que tem chifres grandes e retorcidos ; gaiolo = que tem os chifres em forma de meia-lua e muito aproximados um do outro, nas pontas ; estrelo = com uma pinta na testa”¹⁶⁶, etc. Em outro gesto, caracteriza sua criação da seguinte maneira:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem idéia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só |:la-lala-la... lá, rá, lá, rá... lá-lá-lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes, idênticas, iniciais, ou rimando. (...) Todo o período é, pois, de função plástico-onomatopaica.¹⁶⁷

Esse trecho em que o autor parece confidenciar suas mais estimadas intenções para com a língua indica que a compreensão primeiramente intelectual dos termos é relegada a segundo plano: Rosa seleciona intencionalmente elementos de uma língua desconhecida do leitor. O que está em jogo é a música, é um ritmo que se precisa transmitir. O ritmo como a musicalidade que atravessa e esposa o regime de significação, operando como camada sensual-sensorial que não se reduz ao significado (re)cria a música das massas de bois em trânsito. Impetuosas massas bovinas deslocam-se na terra esfregando suas ancas de cores e texturas, enquanto babam e mugem e as esculturas de chifres esgrimam-se contra o céu. Não, a tradução do sentido apenas não expressa todo o sentido daquela outra língua: é necessário fixar o ritmo para liberar a sensação e fazer correr, na língua, a canção.

Por outro lado, Helena Martins chama atenção para a dissonância entre a instrução acima transcrita e o glossário:

(...) é interessante atentar para o nexo paradoxal que une o glossário e a nota: a fricção entre os gestos simultâneos e deliberados de alinhar e desalinhar

¹⁶⁶ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 174.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 190.

significantes e significados. Ao mesmo tempo em que insiste na busca metódica de adjetivos “referentes aos bois”, Rosa revela à tradutora que escolheu termos que sabe desconhecidos, indicando que a incompreensão faz parte da experiência que deseja para o seu leitor. Ainda mais, insiste no aspecto musical e plástico de sua composição, na busca das rimas, das aliterações, na importância do ritmo: empenha (também) nesses elementos talvez “a pequena sensação de surpresa – isto é de vida” que deseja provocar.¹⁶⁸

O desacordo interno no gesto duplo de Rosa testemunha do fato de que o próprio escritor não pode colocar-se inteiramente fora das tendências “territorializantes”, para usar a expressão de Deleuze & Guattari, que atravessam a língua – tendências que ele almeja, simultaneamente, subverter. Ao mesmo tempo em que instrui a tradutora a considerar apenas a musicalidade da língua, não pode evitar a inclinação “atávica” de querer alinhar significantes a significados. Não faço aqui uma crítica, apenas constato a condição dividida em que se encontram aqueles que buscam levar a língua a seu limite intensivo e são, consciente ou inconscientemente, arrastados por correntes conservadoras que habitam nossas práticas linguísticas de forma inalienável.

Feita essa observação, gostaria de retornar às passagens transcritas acima de “O Burrinho pedrês”, considerando que Rosa é bem-sucedido em seu gesto de conduzir a língua a lugares que fogem, embora não inteiramente, às formas habituais e cristalizadas em que a experimentamos. As séries de adjetivos podem ser assim recebidas como substância plástica.¹⁶⁹ Isto é, substância plástica de som, ou som enquanto substância plástica.¹⁷⁰ É inegável que, contra certas tendências na linguística, na filosofia e mesmo no senso comum, que veem a língua como composição de unidades distintas, Rosa apresenta a língua não como relações entre elementos articulados, mas como uma corrente contínua: um ritmo, uma massa movente de afectos e intensidades. Sua língua, define ainda o próprio escritor, é “poético-onomatopáica.”¹⁷¹ Não pretendo entrar no mérito das teorias sobre a onomatopéia, mas retenho aqui a oportuna afirmação de Roland Barthes¹⁷² segundo

¹⁶⁸ MARTINS, “A Tradução e o (silencioso) devir das formas de vida”. In.: *Vozes da tradução. Éticas do traduzir*, p. 231.

¹⁶⁹ O esclarecimento de Rosa que cito acima refere-se diretamente à primeira passagem transcrita “Galhudos, gaiolos... do boi cornalão.” E indiretamente às outras duas passagens citadas de “O Burrinho Pedrês.”

¹⁷⁰ Rosa emprega também a expressão “sono-plástico”. Cf. ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 184.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷² MARTINET, *Elementos de semiologia*, p. 54.

a qual a onomatopeia seria a mais motivada zona da língua. A onomatopeia é motivada por ancorar-se explicitamente na emoção produzida pelo encontro com as coisas. Ela nos dá acesso às coisas no mesmo ato em que as cria e é ao mesmo tempo criada a partir da escuta das coisas. Vivendo desta contradição intrínseca, a onomatopeia é poética. A língua de Rosa é poético-onomatopaica pois imbuí-se do som das coisas (simultaneamente escutado e criado), deixa vibrar a sua música, emprestando o corpo da língua para fazer soar em suas vozes inarticuladas as forças em que turbilhonam. Em uma única frase de sua poética, Rosa condensa os motivos que aqui se acumulam, referentes à aliança entre musicalidade, inarticulação e afecto: “O amor era isso – lãodalalão – o sino e seu badaladal.”¹⁷³

Seguindo o rumo destas reflexões, penso ainda que a língua de Rosa poderia igualmente ser caracterizada como “plástico-energética”. O uso não convencional que faz da pontuação e da acentuação como recursos expressivos – além do emprego de outros meios, como acrescentar espaços entre as letras de uma palavra para enfatizá-la ou dar emprego abundante ao negrito – equivale a soprar para dentro da língua novos graus de intensidades, nuances, diferenciações, de acordo com o que exige o refinamento de sua sensibilidade. Veja-se a estranheza que faz penetrar no nome de Chico Bràabóz, em “Uma Estória de amor”: “Chico Bràabóz, que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo. Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as danças, as cantigas.” (CB 186) A acentuação peculiar do nome do rabequista manifesta seu ímpeto de fagulha incendiária, regendo delírios no baile de Manuelzão – se pudéssemos pegar esse nome nas mãos elas imediatamente arderiam em chamas, e ele escapuliria em seguida como fásca arredia. Chico Bràabóz! Personagem que sobressai, junto ao endemoniado dançarino Maçarico, de nome não menos significativo:

Esse Maçarico perturbava os olhos da gente, sério zurêta, pé de pé, estique se debulhava, leve, um pau-de-imbaré sangrado do leite. Dançava como urubú-tinga, e como garrixa faz, dansava a dansa do rabo da onça. A rabeça do Chico ringia relinchos. (CB 226)

O trecho é a própria realização, na língua, do êxtase gerado pela confluência entre música e dança no ponto alto da celebração. Numa “dansa custosa” (CB 224), Rosa faz o que quer com a língua, “Nem se sabe como podia.”(CB 225): sem início,

¹⁷³ “A Estória de Lélío e Lina” (CB 434)

meio e fim, as frases, indestrincháveis, “pulam no meio da roda, pega rapapeiam, trançam as pernas, num desatino de contravoltas, recortados lances”¹⁷⁴. O calor, a velocidade, a concomitância e (des)embaraço dos lances transduzem-se em uma língua trabalhada como corpo de energias acústico-dançantes.

A importância da energia para Rosa é manifestada em comentários como: “Você recria, reinsufla, remagnetiza, reimanta.” (R/CRB 166) Ou: “Acho a frase ainda sem ‘energia’ poética. Ah, que lástima não se poder preferir as frases em ‘worse’ English, mas a bem do poder expressivo e sugestivo, à maneira de Joyce!”¹⁷⁵ A energia está intimamente associada à vitalidade, e mais ainda: à intensidade: será que podemos definir mais precisamente em que consiste a intensidade? Ela pode ser elaborada, penso, como aquilo que dá testemunho da *qualidade* com que uma presença se manifesta. A própria natureza, em Rosa, é atravessada pelos mais diversos graus de intensidade e o escritor mineiro é singularmente hábil em transduzir a energia que capta no mundo natural para a corpo da língua. Considere-se, por exemplo, o arco de sensibilidade que vai da cena morte de Diadorim (que é em si pura inarticulação da língua, por ser impossível ater-se a cada palavra; os olhos do leitor só podem sobrevoar o seu encadeamento como se arrancados por uma correnteza súbita e voraz que o arrasta para longe e o lança em meio ao desespero da comoção), à ternura do Manoelzinho-da-Crôa, ambas pertencentes à *Grande sertão: veredas*.

4.2.

“Cara-de-Bronze”: da poesia da natureza às palavras-cantigas

“Cara-de-Bronze”, novela que como “Buriti” compõe o ciclo de *Corpo de Baile*, inicia-se com a indicação do cenário:

No Urubuquaquá, fazenda de gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gérias do ô e do ão: (...). Os Gerais do trovão, os gerais do vento.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Minha paráfrase de Rosa descrevendo a dança. Cf. CB 224.

¹⁷⁵ Apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 113.

¹⁷⁶ “Cara-de-Bronze”. In.: *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 79.

Os Gerais: imensidão da terra diante da qual o homem é pequeno. Os Gerais são o sertão da língua: “os Gerais do ô e do ão”. Os Gerais de partículas sonoras dispersas e de rajadas de vento contínuas. O sertão, como um tipo de deserto, é um paradigma de lugar sem lugar, de deslocamento estrutural, de suspensão das articulações comumente pressupostas, de afrouxamento das expectativas sobre a língua e suas condições de significação. Um lugar de perecimento que é também nascente de onde se desentranha a criação, pois é no cerne dos Gerais que porejam as aguinhas: “Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. (...) A vereda é um oásis.” (R/CRB 41) O sertão é portanto esse liame indissolúvel entre perecer e nascer em que as articulações da língua não temem revelar suas vozes de ordinário inaudíveis, que vão da canção ao grito, distribuindo-se por toda a múltipla paisagem sonora das vozes animais.

Quando Rosa afirma querer retornar à origem da palavra¹⁷⁷, é a isso, penso, que se refere. Não se trata de retornar etimologicamente os passos anteriores pelos quais uma palavra supostamente é construída ao longo de sua história. Trata-se antes de dissolver a forma costumeira da palavra ou da sintaxe da língua e, trabalhando suas reverberações sonoras, devolvê-las vibrantes ao idioma. Origem, portanto, não como passado arquivado no tempo, mas origem como a possibilidade de despertar na língua o regime de musicalidade e afectos sonoros que lhe pertencem estruturalmente (originariamente), mas que são obra de invenção do escritor, não de arqueologia. Recordo aqui o mito de origem da língua de Rousseau, segundo o qual a língua começa com o canto. Penso também mais uma vez em Virgínia Woolf e no doente que descreve seu sofrimento ao médico “tomando a sua dor numa mão e um punhado de puro som na outra (como fez, talvez, o povo de Babel no começo)” e macerando-os “juntos, de maneira que resulte, ao final, uma palavra novinha em folha.”¹⁷⁸ Muito semelhante ao procedimento narrado por V. Woolf, esta passagem de uma carta de Rosa acerca da necessidade de revitalizar a

¹⁷⁷ “(...) eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção completa vol. I*, p. 49.

¹⁷⁸ WOOLF, “Sobre estar doente”. In.: *O Sol e o peixe. Prosas poéticas*, p. 69.

língua portuguesa falada no Brasil é reveladora: “É preciso distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, devolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso.”¹⁷⁹

É nesse cenário de inarticulação, a partir da fazenda do Urubuquaquá – nome que em si já é indivisa serpente sonora e visual – que o vaqueiro Grivo empreende uma longa viagem à procura da poesia. Cara-de-Bronze, o dono da fazenda, é um velho latifundiário que ao longo da vida acumulara vultosa fortuna e que simultaneamente sofre de uma espécie de paralisia física e psíquica:

No morro dum calundu, espetavam sua cabeça com uma agulha comprida, roíam-no monstros ratos. Contra por contra, como se esses Gerais fossem mundo de gelos. Tudo um frio. Mas frio e molhado se cercam com paina. Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração.¹⁸⁰

Espelhando o sertão em que vive, a personagem alia em si esterilidade e possibilidade de regeneração: é do vital porejamento de água no íntimo de suas paisagens geladas que surge o desejo de resgate.

O vaqueiro Grivo é o escolhido para retornar à região onde o Cara-de-Bronze crescera: a sua singular habilidade de registrar e selecionar micro-percepções dos seres e da paisagem o torna o eleito do fazendeiro. Com o corpo arruinado em reumatismos, o Cara-de-Bronze é possuidor de uma sensibilidade aguçada: “– Eh, ele espia o fumego do ar nos alentos do cavalo...”¹⁸¹ e no final da vida acaba encontrando coragem para responder a um desejo imperioso. José Uéua, vaqueiro de nome inarticulável, explica aos outros o que o Grivo foi buscar para o patrão: “A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. (...)”¹⁸² Explicação que se ilumina ainda com a fala do vaqueiro Tadeu, elucidando os desígnios do Cara-de-Bronze: “... Queria que se achasse para ele o **quem** das coisas.”¹⁸³ Esses comentários indicam que a poesia residiria na coleta de micro-percepções da paisagem, delineando-se como travessia pelo universo das forças que regem (n)os seres. Joga-se com um sentido poético esteado

¹⁷⁹ ROSA apud COSTA, “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*”, p. 188.

¹⁸⁰ “Cara-de-Bronze”. In.: *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 105-6.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸² *Ibid.*, p. 107.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 108.

na tradução verbal do movimento da criatura em vias de tornar-se o que (melhor: quem) é, caminhando no exercício de sua potência e singularidade. Trata-se de vislumbrar a gama de atividades em que a roseira toma parte; as suas mínimas transmutações, que a tornam a cada instante diferente de si, permanecendo de alguma forma a mesma. Embora seja notório o interesse de Rosa por botânica e pelas ciências naturais, aqui as classificações e hierarquizações científicas em gêneros e espécies não vêm ao caso. Por outro lado, João Adolfo Hansen chama atenção para a imaginação paradoxal de Rosa que, renunciando ao princípio de (não)-contradição, “insiste em que seu discurso, como prática e efeito, visa a deslocar continuamente os limites explícitos das linguagens estabelecidas (...).”¹⁸⁴ Ou seja: Rosa não opta a priori pela apreensão poética do real em oposição à visão científica, mas, destecendo a contradição cristalizada em práticas discursivas do senso-comum e mesmo de certas correntes na filosofia e na linguística, abre espaços de atravessamentos – sem abrir mão da tensão – impensados.

É notável, por outro lado, que nessa novela o sentido mais desenvolvido da personagem que lhe dá título seja a visão (“– Os olhos são danados!; – Um olhar de secar orvalhos”¹⁸⁵), o que põe o Cara-de-Bronze em contraponto direto com o Chefe Zequiel, de “Buriti”. Contudo, veja-se o seguinte trecho do diálogo em que os vaqueiros tateiam definições do fazendeiro:

– Ele ouve pouco. É surdoso.
 (MOIMEICHEGO: Mas não ouve os cantos e a viola?)
 – É. Surdoso, não. Surdaz...
 – Rebaixa as capelas dos olhos, a cabeça, o respirar dele vira um brundúcio de meio-gemido...¹⁸⁶

De fato, no início da novela é dito que o Cara-de-Bronze exige a presença de um cantador que deve entoar ininterruptamente modas inventadas na hora. O fazendeiro não é, portanto, surdoso, mas surdaz: ele tem a surdez como uma competência, sendo propositadamente surdo para certas coisas, e tendo o ouvido aguçado para outras – para o canto... As cantigas, por sua vez, incidem na novela entre os diálogos, interrompendo com sua musicalidade as tentativas de articular sentidos das personagens: afinal, se a novela é composta em sua maior parte por

¹⁸⁴ “A Imaginação do paradoxo”. In.: *Floema*, p. 104.

¹⁸⁵ “Cara-de-Bronze”. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 94.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

diálogos dos vaqueiros, o teor destas conversas é sempre a tentativa de compreender (quem é Cara-de-Bronze? De que paragens retornou o Grivo? O que ele foi buscar?). Trata-se, no mais, do mesmo tipo de cantiga que figura como epígrafe de certas novelas ou obras inteiras de Rosa.¹⁸⁷ Cantigas que geram estranha desestabilização da narrativa, pois são simultaneamente familiares e insólitas, provocando tremor e desestabilização em terrenos aparentemente pacíficos e conferindo uma aura enigmática aos textos que as portam.

Na verdade, não vejo real oposição entre audição e visão em “Buriti” e em “Cara-de-Bronze” respectivamente. Nesta última, há uma inarticulação incidindo sobre a visão: na medida em que se trata de flagrar mínimas transformações de forças, as articulações habituais que regem nossas formas de ver se destecem. Simultaneamente a esta inarticulação da visão, “Cara-de-Bronze” contém também indícios de inarticulação da língua, como se a inarticulação de um regime contaminasse o outro. Veja-se a presença da música na figura do cantador, na ladainha dos vaqueiros apartando o gado, nos nomes de lugares e personagens (Urubuquaquá, vaqueiro Uéua). A propósito, acerca da contaminação entre inarticulação da visão e inarticulação da escuta, recordo o mito arecuná citado por Wisnik onde se formula uma espécie de enlace sinestésico entre as infinitas micro-graduações da cor e do som:

Num certo ponto desse mito, o arco-íris é uma serpente d’água que é morta pelos pássaros, cortada em pedaços, e a sua pele multicolorida repartida entre os animais. Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, ele ganha o *som* de seu grito *particular* e a *cor* e seu pêlo ou sua da *plumagem*.

(...)

A serpente arco-íris é um *continuum* de matizes, a escala dos intervalos mínimos e indiscerníveis, como é a ordem das alturas em música, antes de ser recortada pelas escalas produzidas pelas culturas, e como é o próprio arco-íris do qual só uma concepção muito etnocêntrica pode afirmar que tem sete cores (...).¹⁸⁸

Pode-se pensar, a partir da bela imagem mítica, a inarticulação concomitante relativa às formas de ver e de ouvir em “Cara-de-Bronze”. Considere-se também como índice dessa contaminação a polissemia da palavra “tom”, assim como o

¹⁸⁷ Notadamente, a belíssima cantiga do dito Chico Barbós (o mesmo Chico Bràabóz, de “Uma estória de amor”) que abre *Corpo de Baile*. As várias cantigas que servem de epígrafes aos contos de *Sagarana* e às novelas de *Corpo de Baile*. Ou as que são transcritas (ou transcriadas) dentro dos próprios textos.

¹⁸⁸ *O som e o sentido*, p. 32.

emprego já cristalizado do termo “cromatismo” no âmbito da música. Na novela de *Corpo de Baile*, o solitário latifundiário teria assim uma sensibilidade aguçada para perceber “intervalos mínimos e indiscerníveis” tanto em um como em outro registro. Uma vez esclarecido esse ponto, assim como a presença fundamental da música no conto, sublinho a aliança – que é afinal o foco deste capítulo – entre a busca da poesia e a inarticulação do registro sonoro como um de seus motivos centrais. Motivo que é formulado expressamente num de seus diálogos finais, depois do Grivo relatar como definiu para o Cara-de-Bronze o jeito das redes que a noiva recebe, na sua longínqua região de origem:

“**José Proeza** (surgindo do escuro): – Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: – Aí, Zé, ôpa!”¹⁸⁹

Escrevendo a Bizzarri, Rosa esclarece, famosamente, ser esta resposta de Adino um anagrama para “a poesia” (R/CRB 93). É a definição de poesia, diz o escritor, o verdadeiro teor dos diálogos entre os vaqueiros. A poesia é território das palavras-cantigas: das veredas do solo semidesértico dos Gerais evapora-se uma língua-música. Quem tem olhos para ver demais, tem também necessidade de escutar a música da língua. A novela termina ainda com mais uma alusão ao registro sonoro entrelaçado ao poético, quando o vaqueiro Muçapira intercepta uma série de interrogações sobre a possível herança que Cara-de-Bronze deixaria ao Grivo: “– Estou escutando a sede do gado.”¹⁹⁰ A escuta, aí associada a “sede”, que é necessidade vital mas também ânsia, desejo imperativo, gana, torna-se escuta do mistério que reside no ímpeto de vida da criatura.

4.3.

Um interlúdio nietzschiano – língua e música

No intuito de iluminar os atravessamentos entre língua inarticulada, poesia e música, volto-me brevemente ao Nietzsche de *O nascimento da tragédia*. A despeito das reservas que podem ser feitas quanto ao teor metafísico desses escritos,

¹⁸⁹ “Cara-de-Bronze”. In.: *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*, p. 135.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

é interessante observar como Nietzsche desenvolve uma confrontação direta entre música e palavra, defendendo a primazia da primeira sobre a segunda.

Rosa Dias, em seu *Nietzsche e a música*, elabora a posição privilegiada que Nietzsche atribui à música como território de afirmação da vida. Para a autora, a relação entre música e palavra, no pensamento do filósofo alemão, deixa-se esclarecer através da relação entre música e vida. Nietzsche vê na música a possibilidade de uma dissolução da individualidade em prol da identificação com sentimentos portadores de intensa vitalidade, onde vida é sentida como uma força que arrebatava o sujeito de sua pessoalidade e o expõe ao estado extático de dissolução dos limites – seu caráter dionisíaco:

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis* ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido à nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*.¹⁹¹

No jogo entre forças e formas que venho delineado nesta reunião de ensaios sobre a língua inarticulada em Rosa, pode-se acrescentar, portanto esta correlação com o pensamento de Nietzsche acerca dos dois princípios artísticos: Dioniso e Apolo. Enquanto o primeiro comanda sobretudo o regime das forças, o segundo rege por excelência o mundo das formas. Não se deve perder de vista, no entanto, que forças estão sempre a ponto de instituírem-se em formas, e que cada forma não consiste em nada mais, quando seriamente interrogada, do que em uma multiplicidade de forças que pelos mais diversos processos (seja por autoritarismos ou por derivações de acasos) adquiriram aparência de unidade e coerência.

Tomado pelo impulso dionisíaco, o homem entra em contato com o que Nietzsche, nesse momento de seu pensamento, chama de Uno-primordial: um regime de intensidades onde o sujeito, desonerado de sua pessoalidade, sente-se um com as forças naturais, quando os opostos passam a reenviar um ao outro: dentro e fora, sujeito e alteridade, dor e prazer, vida e morte.

Por outro lado, para que a música realize a sua vocação dionisíaca, ela não deve se subordinar à palavras: se há de haver palavras, como na ópera ou na poesia lírica, estas devem ser arrebatadas por um devir-música. Nas palavras de Rosa Dias,

¹⁹¹ NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p. 30.

“Assim, livre da submissão ao sentido, a música desperta a criação, o poder de inventar novas possibilidades de viver e de pensar.”¹⁹²

A consideração da música em disputa com a língua pelo contato mais imediato com o Uno-primordial é, na realidade, um tema extenso atravessando o pensamento de Nietzsche, como o testemunha a obra “Versions du Soleil”, de Bernard Pautrat. O autor aí desenvolve uma minuciosa análise do caráter duplo tanto da música quanto da língua no pensamento de Nietzsche. Ambas seriam, segundo Pautrat, cindidas em si mesmas, na medida em que tanto uma como a outra apresentam uma face voltada para a representação e outra voltada para a experiência imediata do mundo dionisíaco, para além de toda aparência. Nesta perspectiva, a língua possibilitaria, em uma de suas faces, a experiência direta das forças do mundo, ultrapassando o seu caráter formal (ligado, segundo Nietzsche, à escrita). Essa face é justamente a face sonora da língua, aí onde ela pode verdadeiramente tornar-se irmã gêmea da música: “Ainsi parce qu’elle est aussi sonore, la langue serait toujours sur la voie d’un art de l’essence, sur le point de devenir musique, comme la musique était toujours déjà sur la voie d’un art de l’apparence.”¹⁹³

Em sua análise, Pautrat traz à tona ainda uma passagem de Nietzsche em que incide uma diferença na sua consideração do caráter musical da sonoridade da língua, diferença que me interessa particularmente:

Quand le son accède-t’il à la musique? Avant tout, dans les états le plus élevés du plaisir et du déplaisir du vouloir, en tant que volonté exultante et saisie d’une angoisse mortelle, bref, dans l’ivresse de la émotion: *dans le cri*. Combient il est plus puissant et plus immédiat que le regard!¹⁹⁴

O grito, diz Pautrat, possui uma imediatidez inarticulada que o eleva, na consideração de Nietzsche, ao estatuto de sonoridade pura, igualado à música em sua potencialidade de fazer emergir a experiência de forças informes. E prossegue:

Son primordial, inarticulé, avant toute articulation d’aucun type, avant même toute difference-à-soi. Dans le cri, le signe vocal adhère encore absolument à son signifié, l’émotion de l’homme naturel: c’est là qui doit se situer l’origine de toute signification droite et juste de la langue, *des langues*. Signification, donc, universelle, car cette ‘adhérence’ naturelle garantit qu’on se trouve en deçà de toute convention

¹⁹² DIAS, *Nietzsche e a música*, p. 15.

¹⁹³ PAUTRAT, *Versions du soleil*, posição 1704/7566 (arquivo Kindle).

¹⁹⁴ *Ibid.*, posição 1760/7566.

régionale, dans un forêt primitive où le pathos s'invente en un clin d'oeil l'onomatopée convenable à se faire comprendre par autrui.¹⁹⁵

Esta passagem expressa sem pudores a utopia que essa tese vem tateando sem de todo assumir e ao mesmo tempo sem poder repelir completamente: a problemática em torno da língua inarticulada tem em um de seus motivos centrais o ideal de imediatez, não entre língua e realidade, mas entre língua e emoção. Emoção, contudo, que não é propriedade pessoal de um sujeito, mas é de natureza semelhante aos afectos de Deleuze. Em segundo lugar, o trecho citado põe em relevo que a língua que jorra da emoção, forjada em comunhão com o afecto, é por excelência onomatopaica. Tal compreensão não poderia ser mais apropriada à escrita inarticulada de Rosa, em que uma língua plástico-onomatopaica irrompe no encadeamento regular da narrativa, trazendo à baila o regime ruidoso de uma língua-canto de que os trechos de “O Burrinho Pedrês” destacados no início do capítulo são exemplos paradigmáticos.

Pautrat sublinha ainda que o interesse de Nietzsche em “salvar” a língua do simples domínio da representação deriva da necessidade de fazer jus à poesia lírica, que, em seu pensamento, é tão evidentemente próxima da música. Aqui se encontra, portanto, formulado teoricamente, o pressuposto deste capítulo: o encontro entre poesia, musicalidade e inarticulação da língua.

Em *O Nascimento da Tragédia*, quando procura entender como a poesia lírica pode ter surgida da música, Nietzsche afirma:

A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o obrigou ao discurso imagístico. Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de qualquer aparência.¹⁹⁶

A Vontade, noção schopenhaueriana, seria a representação mais universal, aquela que mais se aproxima do Uno-primordial, que, por sua vez, pode ser entendido como uma intimidade pré-linguística que tem no som seu mais fiel modulador.¹⁹⁷ Para Nietzsche, portanto, de acordo com a passagem acima, a música

¹⁹⁵ Ibid., posição 1795/7566.

¹⁹⁶ *O Nascimento da tragédia*, p. 51.

¹⁹⁷ Cf. nota 9, tradução de Oswaldo Giacoia Jr.

é uma forma de simbolização da essência do existir, promovendo, em seu limite, a experiência do júbilo e da dor primordiais diante da finitude da existência.

Em “Música e Palavra”, fragmento póstumo que data da época de elaboração do *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche discorre sobre o registro sonoro na linguagem que antecederia a articulação: “Todos os graus de prazer e desprazer – exteriorizações de *um* fundamento originário invisível para nós – simbolizam-se na *sonoridade (Ton) do falante*: enquanto que o conjunto das demais representações é designado pela *simbólica gestual* do falante.”¹⁹⁸ Esta passagem sugere uma espécie de afinidade fundamental entre a sonoridade e a gradação de sentimentos indo do prazer ao desprazer¹⁹⁹, como se a música fosse, ao menos em potência, um elemento privilegiado para a condução de sentimentos.

Tal “subsolo sonoro”, prossegue, reverberando os sentimentos de prazer e desprazer, seria raiz das palavras, situando-se antes da divisão entre vogais e consoantes: estas seriam para Nietzsche como o gesto ou mímica que se agrega a uma melodia primordial. A linguagem articulada é, desse modo, considerada pelo filósofo como tentativa de traduzir algo que é da ordem de uma pulsação, de uma força, de uma intensidade, conduzidas privilegiadamente *no* som: “(...) tão logo quanto pensamos a *palavra* brotando da boca do homem, engendra-se antes de tudo a raiz da palavra e o fundamento daquela simbólica gestual, o subsolo sonoro, o eco das sensações de prazer e desprazer”²⁰⁰. Isto é, segundo sua visão, como já o disse, a intensidade afetiva pode ser expressa na musicalidade, no som, mas desfigura-se na articulação.

Tal perspectiva, como já o disse ao citar a análise de Pautrat, institui o som como a expressão que mais se aproxima da essência da experiência, onde essência não vale como substância, mas como o feixe de atravessamentos e devires que constitui a cada vez uma singularidade. Tal leitura faz pensar se não seriam rastros de Nietzsche que lemos em Deleuze, quando esse afirma que a língua, em seu limite, tende à Audições não linguajeiras:

¹⁹⁸ NIETZSCHE, “Música e palavra”. In.: *Discurso*, n. 37, p. 171-2.

¹⁹⁹ Prazer e desprazer seriam para Nietzsche a forma mais universal da aparência, isto é: a representação que está presente em todas as representações; sem poder, como é característico da representação, ser conhecida em si mesma. Neste ponto ele se distancia de Schopenhauer, de cujo pensamento estava muito próximo na fase de elaboração de sua obra sobre a tragédia grega.

²⁰⁰ NIETZSCHE, *op.cit.*, p. 172.

O limite não está fora da linguagem, ela é o seu fora: é feito de audições e visões não-linguajeras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras.²⁰¹

O fora da linguagem, a meu ver, está e não está fora da linguagem; os afectos e perceptos visuais ou sonoros são o alvo a atrair a linguagem, na medida em que são forças vivas que demandam uma língua que as possa dizer, sendo que ao mesmo tempo eles só se tornam de fato disponíveis para nós quando figuram na linguagem; quando têm um corpo material ao qual aderir.

Ainda que Deleuze inscreva frequentemente Visões ao lado das Audições, pode-se surpreender em seu pensamento ecos de um privilégio atribuído ao som; embora jamais afirmado de forma cabal, mas figurando sutilmente, como nesta passagem que surge em meio a um elogio a Espinoza, em obra escrita em coautoria com Guattari:

Ele fez o movimento do infinito, e deu ao pensamento velocidades infinitas no terceiro gênero do conhecimento, no último livro da *Ética*. Ele aí atinge velocidades inauditas, atalhos tão fulgurantes, que não se pode mais falar senão de música, de tornado, de vento e de cordas.²⁰²

Nesse trecho, a música caminha lado-a-lado aos vetores de forças velozes e anárquicas “de tornado, de vento e de cordas”, performando um devir-intensidade.

O que resta às almas, contudo, quando já não se aferram a particularidades, o que as impede então fundir-se num todo? Resta-lhes precisamente a sua ‘originalidade’, quer dizer, um som que cada uma *emite*, como um ritornelo no limite da linguagem, mas que só emite quando toma a estrada (ou o mar) com o próprio corpo, quando ela leva a vida sem buscar a salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som.²⁰³

Trata-se de uma passagem poética que surge ao final de “Bartleby, ou a fórmula”, oferecida gratuitamente ao leitor, no seu caráter quase metafísico e enigmático. Os termos “originalidade”, “almas”, “salvação”, de nítida herança metafísica, soam como pedaços destoantes no texto deleuziano. Não desejo aqui, contudo, procurar esmiuçar seu pensamento, apenas é preciso ter em vista que os

²⁰¹ DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 9.

²⁰² DELEUZE & GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 60.

²⁰³ DELEUZE, *op.cit.*, p. 101.

termos em questão, certamente escolhidos “despudoradamente” por Deleuze, mostram uma liberdade rebelde, talvez semelhante a de Rosa (liberdade que ambos exercem com todo direito, é claro). Como mencionei brevemente acima, o escritor mineiro se apropria, paradoxalmente, tanto da língua científica quanto de poética (bem como de tradições místicas e metafísicas), atualizando-os em seu idioma, sem prestar contas de suas traquinagens ao leitor. A bem dizer não se trata, é claro, de puras inconseqüências, mas de, como João Adolfo Hansen assinala, tensionar os limites lógicos convencionais das línguas, dilatando outras maneiras de sentir-pensar²⁰⁴.

Retornando a Nietzsche, é como se a tonalidade daquele que fala, a qualidade do som que emite enquanto se expressa articulando vogais e consoantes (isto é, tudo o que diz respeito a intensidades, ritmo, melodia, timbre, e que se associa à experiência da inarticulação) deixa passar algo daquela zona ainda indiferenciada de afectos subterrâneos. O canto ou o grito no fundo da língua como a face que, encenando o devir-música da língua, tornam-na propícia a permitir a experiência da inarticulação do próprio mundo. O “subsolo sonoro”, como venho insistindo, não se situa, contudo, em momento cronologicamente anterior à articulação, embora seja difícil abrir mão desse vocabulário e da forma de estar no mundo a que ele nos seduz. O subsolo sonoro sempre está presente, assim como o ruído participa mesmo da música que se quer mais pura no coro da igreja.

Por outro lado, como se viu no ensaio anterior, há regimes musicais mais ou menos livres e abertos à incidência de forças não domesticadas por pressuposições excessivamente formais. Quando equiparo a musicalidade da língua à inarticulação, aqui, falo primeiramente não de qualquer concepção particular de música (tonal ou “experimental”), mas de musicalidade em geral. Por musicalidade entendo o fluxo sonoro contínuo que nos invade antes que o identifiquemos e o analisemos, que ativa as antenas do corpo antes mesmo de pensarmos em compreendê-lo. Um fluxo que teria, assim, ritmo, timbre, pulsação. O canto da língua é inarticulado relativamente à articulação das vogais e consoantes e por oposição à articulação na esfera do sentido. Deleuze afirma, como já o mencionei, que no limite intensivo a

²⁰⁴ Para concluir esta série de exemplos de um possível privilégio da música em Deleuze (e em Deleuze & Guattari), considere-se também: “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (DELEUZE & GUATTARI, “Acerca do ritornelo”. In.: *Mil platôs vol. 4*, p. 175); “Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes” (Ibid., p. 176).

que a conduzem certos escritores, a língua é música ou silêncio. Quanto a este último, diria Rosa: “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas.”²⁰⁵ A música é talvez o mais próximo que se pode chegar do domínio de forças de que se compõe a existência, o silêncio como lugar idílico de contato com o âmago da vida não pode ser nada além de apenas mais música.

Para encerrar esta seção cheia de sugestões que gostaria de poder perseguir mais longamente, proponho uma breve reflexão sobre o motivo do devir-música da língua. Como pontua Deleuze²⁰⁶, o devir é uma tendência que opera apenas na direção do regime dito *maior* para um regime dito *menor*. Não se pode devir-homem, mas se devém mulher. Podemos pensar, portanto, que a música, relativamente à língua, seria minoritária? A língua apresentaria, talvez, maior predisposição a cristalizações, maior facilidade de aliar-se ao regime maior de formas (ainda que isso não passe de uma ilusão). A música, por outro lado, seria mais suscetível à incidência de forças, mais arredia a naturalizar-se em formas que se passam pelas únicas verdadeiras. A música, no limite da linguagem, seria o destecer das relações, hierarquias e classificações que se agregam tão facilmente ao corpo da língua. Nossas tentativas de domesticar o mundo com a língua – que são igualmente tentativas de domesticar a própria língua – acabam entregando o canto que são, pois a língua nada mais é do que o soar com as coisas. Em vez de exprimir o fundamento do real, ela canta com ele o seu canto sem fundo. O *Ó*, de Nuno Ramos, pode, a propósito, ser lido como uma homenagem ao canto simultaneamente compassivo e perplexo da língua: tendo por alvo os seres, coisas, gestos e objetos em sua inexorável rota de perecimento e errância, sua língua emite um som contínuo, inarticulado, vibrando num único “ó” o seu espanto.

4.4.

“Duelo”: quiriri no coração da língua

2.- IN THE DISTANCE THE FOREST SLUMBERED IN QUIET PEACE, IN A SILENCE THAT WAS ALMOST AUDIBLE (pág. 12, Is.14/15). Aqui, também, por motivos de vis poética, a frase não me agrada. Acho que ficou sem foça, sem mistério. O “**quiriri**”, do texto original, é palavra **índia, cheia de superstição, de “coisa cósmica”, de magia primitiva, de animismo, de sentido “pânico.”** A

²⁰⁵ “Cara-Bronze”. In.: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 124.

²⁰⁶ Por exemplo: *Crítica e clínica*, p. 11.

floresta é sentida como um enorme animal, que fala tão alto, ou tão grave, que os ouvidos da gente não lhe captam as vozes; **um animal enorme que ressona mudamente**. É um silêncio que assusta, como **pausa prestes a rebentar em rugidos e trovão**.²⁰⁷

Em correspondência com seus tradutores, Rosa tem a oportunidade de discorrer francamente sobre o motor poético na antessala de sua criação. O trecho, também retirado da troca de cartas com a tradutora Harriet de Onís, expõe o íntimo enlace entre a poesia da língua e certa sonoridade almejada, prene de “força e mistério”. A poesia aqui é a potência magnética da língua, que deve ter vazão suficiente para imantar-se de um sentido “pânico” e ressonar tal arisco animal na iminência de “rebentar em rugidos e trovão”.²⁰⁸

Um breve resumo do conto é necessário:

A história de Turíbio Todo, no que se depreende da narração, parece ter caído na boca do povo. Nascido à beira do rio Borrachudo, perdeu o emprego de seleiro com a construção da estrada-de-ferro, ao que se seguiu o advento das estradas de automóvel. Fez-se vagabundo. O dia em que começa a história é para Turíbio Todo de especial predisposição ao azar; pequenos infortúnios sucedem-se sem trégua. Infortúnios que atingem um ápice crítico no retorno à casa, quando Turíbio surpreende a mulher com outro homem. Sem permitir que o sangue atinja o ponto de fervura, trama em todo vagar um estratagema cujos pormenores alinhava com astúcia, cozinhando “seu ódio branco em panela de água fria.” (S 178)

Apesar do frio cálculo, o plano desanda: pensando matar o adversário, cuja nuca alveja a certa distância, Turíbio Todo acaba por atingir seu irmão. Dá-se início à perseguição: tendo enterrado o irmão, Cassiano Gomes – que foi quem Turíbio de fato surpreendeu na própria cama – parte no rastro do “papudo”, como era conhecido o outro. Todavia, os papéis de perseguidor e perseguido não são se excluem reciprocamente, já que Turíbio, tendo matado o homem errado, também teria, supõe-se, o objetivo de apanhar seu verdadeiro inimigo. Ambos se perseguem e se evitam mutuamente, portanto.

²⁰⁷ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 99-100.

²⁰⁸ Ocorre também, neste trecho o motivo da palavra poética como o ato de tornar estrangeira a língua, por meio do que se conquistaria sua força e seu mistério: quiri é uma palavra índia. Não pretendo, contudo, endossar o fascínio fetichista que o elemento “índio” continua a provocar, até mesmo no próprio Rosa, que resvala em certo primitivismo na passagem citada²⁰⁸.

Tais circunstâncias ocasionam que o trajeto da fuga não se faça em linha reta, com o alvo afastando-se indefinidamente do ponto de partida, rastreado unilateralmente pelo perseguidor. Os trajetos delineiam-se, antes, em tortuosos traçados, como o primeiro desvio de Turíbio Todo: “(...) e fez que vinha e não veio, e fez como o raposão. Obliquou a rota para nor-nordeste, demandando as alturas do Morro do Guará e do Morro da Garça, e aí foi onde Cassiano tinha descalculado, mancado a traça e falseado a mão.” (S 181) E como as sinuosas rotas do ex-militar Cassiano Gomes: “por ter apenas vinte e oito anos e, pois, ser estrategista mais fino, vinha pula-pula, ora em recuos estúrdios, ora em bizarras demoras de espera, sempre bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe.” (S 183) Ambos dormem de dia e viajam à noite, e nunca pegam uma estrada principal, sempre preferindo grandes rodeios e lançando falsos burburinhos através das pessoas com quem topam na estrada. Por serem ambos semelhantemente astuciosos, passam-se dois meses sem que se cruzem.

Turíbio Todo então lança mão de um estratagema último: ao passar clandestinamente uma noite com sua mulher, dona Silivana, segreda-lhe estar “caçando de espera”, isto é, seu intuito é esconder-se o quanto possível de Cassiano Gomes até que esse, “correndo assim por essas brenhas” (S 185), acabe desfalecendo do coração, órgão de que sabidamente sofria.

A notícia chega a Cassiano, que a interpreta como portadora de uma segunda intenção: Turíbio queria mesmo, mencionando a doença do coração, que ele renuncie à perseguição, por medo. Turíbio, que disseminou a fofoca para confundir o outro, numa série espelhada de intenção por trás de intenção, acaba se dando bem: enquanto Cassiano não desiste, aumentam as chances de que a doença se agrave. Acrescentam-se novos meses ao duelo sem encontro real. Duelo com um inimigo que não se vê, de quem apenas se ouve, de um e de outro lado, notícias parcas e pouco fiáveis.

Sobrevém então o ponto alto da narração, em que “bruscamente, as duas paralelas convergiram.” (S 186) A iminência do encontro dá-se no porto do rio Paraopeba. Cassiano tem a informação bem paga de que Turíbio chegou à borda do rio: se Turíbio não tiver atravessado, terá obrigatoriamente que passar pelo porto. Cassiano aí se esconde. À noite: “Havia toadas de grilos, houve risadas de corujas, e, dos fundos da noite, muito fresca, um cachorro latiu.” (S 187) Em seguida, o trecho traduzido por de Onís, que reproduzimos no início da seção: “Mas Cassiano

não cochilou em nenhum momento, durante a noite. Mutuns cantaram, certos, às horas em que cantam os galos. No mais, distante, o mato dormia, num quiriri sem alarmas. O rio era um longo tom, lamentoso.” (S 188)

Neste trecho ressoa o núcleo da narrativa, seu coração trêmulo e quieto: assoberbado de ação, o enredo se desenvolve em percursos sinuosos, ziguezagues, cavalgadas incessantes a se substituírem, idas e vindas, subidas e descidas. Em contrapartida, no recolhimento da noite do quase encontro entre os que duelam, o fio da ação reabsorve seu repouso. A presença de mutuns, neste cenário, também é significativa: “‘mutum’, em latim *mutus* (-a, -u) significa ‘mudo, silencioso’, ou remete aos animais que só sabem ‘mugir’ ou dizer ‘mu’.”²⁰⁹ Mas o silêncio da noite não é senão surdo acúmulo de potencialidades e em seu âmago carrega uma bateria de ruídos que podem explodir a qualquer momento: um quiriri.

Contrariando ainda uma vez as expectativas, a iminência de encontro esboroa-se em não encontro. Os tiros que arrepiam Cassiano Gomes na noite do mato não são disparados por Turíbio, mas vestígios de outra briga, rebarbas de outra história. O ex-militar, desconsolado, conforma-se em retornar à casa – o que já denuncia a proximidade de sua falência cardíaca. O ponto de mais alta tensão da narrativa se resolve na meia volta de Cassiano rumo à casa e na partida de Turíbio, que, chegando ao porto depois do outro já ter feito meia volta, decide se mudar para São Paulo. O ápice de energia retórica acaba resolvendo-se em dispersão.

Sentindo os sintomas da doença se acentuarem, Cassiano consulta o farmacêutico do arraial, de quem fica sabendo não lhe restarem mais do que alguns meses de vida. Prepara-se então para o final do duelo e torna a pôr-se em movimento, à caça de Turíbio. O coração, porém, emite sinais de insuficiência em um povoado “perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte” (S 196) e sem nenhum sujeito de valentia a quem transferir a tarefa. Desconsolado, praticamente imobilizado, passa seus dias sentado à porta da cafua onde o acolheram. E por aí sucede o encontro que dará novos rumos à estória, antes de conduzi-la a seu desfecho. Timpim, vigésimo primeiro filho de sua mãe, resignado a aceitar pancada de todos os irmãos mais velhos, passa, a caminho de sua casa, diante da residência do ex-militar. Cassiano se compadece ante à desgraça do

²⁰⁹ FARIA apud COSTA, “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo geral’ ao filme ‘Mutum’”. In.: *Revista de Ciências Sociais*, p. 36.

menino – agora pai de um terceiro filho recém-nascido cujos irmãos mais novos não vingaram – e o ajuda com dinheiro para salvar a criança quando ela adocece.

Em seguida, é narrado como o caráter do ex-militar se transforma ao receber o juramento de fidelidade eterna de Timpim:

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido, porque é melhor a gente ser bondoso do que ser malvado, puxou-o para si, num abraço, dizendo:
– Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um... (S 202)

Turíbio, ao saber da notícia por carta da mulher, decide retornar ao arraial. Desce do trem apressado e toma emprestado o cavalo com o qual deve percorrer ainda um dia de viagem. Já na estrada vem a seu encontro um cavalinho magro com “um camarada meio quilo de gente acima” (S 203). O rapaz vestia ainda, renunciando o desfecho do conto, “bizarra roupagem que lhe caía a frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa.” (S 203) O estado de petição-demiséria aliado à comicidade do capiauzinho despertam em Turíbio ternura tal que chega a encorajá-lo a ir tentar a vida em São Paulo, oferecendo ajuda com dinheiro. Neste ponto já está perfeitamente convencido de que o caipira é inofensivo, como o saguim pulando de galho em galho que desiste de matar. A conversação transcorre em entretida camaradagem, até que em uma emboscada de mato fechado, Timpim lhe aponta a arma e pede que reze antes de morrer, revelando a promessa feita ao padrinho Cassiano Gomes.

Trata-se de um conto de Rosa em que o enredo magistral adquire particular importância. Como anunciado na excêntrica epígrafe com que se abre a narrativa, o desfecho se dá por mãos de um terceiro. O leitor é, como Turíbio, apunhalado pelas costas, vítima de uma armadilha calculada com o mesmo sangue frio com que Turíbio planeja assassinar Cassiano Gomes no início do conto. O leitor se vê traído em sua fé fácil na humanidade, em sua crença na evolução da personagem, que teria abandonado o intuito de vingança pela compaixão. O autor não economiza em pistas falsas (e em ironia), como a que deixa nesta passagem, seguinte ao diálogo em que Cassiano promete todo seu dinheiro a Timpim: “Aí, tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou no peito a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o Céu.” (S 202)

Não se trata, porém, de um conto misantropo, tampouco pessimista. Trata-se antes de vislumbrar a dialética indecível das tendências que duelam no interior

do coração (dito) humano. A piedade e a ternura que invadem Cassiano Gomes são narradas de forma tão natural que, com Cassiano, o leitor pode crer se elevar a um nível superior de empatia e compreensão da existência. Até se esborrachar retumbantemente no chão, sem sobreaviso.

De fato, o narrador não é onisciente (trata-se sobretudo aqui de Cassiano Gomes): apenas lhe narra as ações e certos sentimentos que as acompanham, mas não desvela a sua alma. Assim, pode-se pensar que junto à compaixão genuína de Cassiano por Timpim, o desejo de vingança tenha permanecido latente, dando lugar a uma aguerrida disputa interna. Por que um dos lados acaba vencendo, é algo para o qual não pode haver explicação, pois o homem é, sabidamente, antes coabitação de forças do que a imagem de uma ideia. Ao se enternecer com a vida, e ajudar a salvar uma vida, Cassiano não se elevou definitivamente a outro nível de consciência e sensibilidade, apenas esteve por lá, talvez, transitou, exerceu uma potencialidade. Mas muitas são as correntes afetivas a disputar a ação de quem vive, como muitas são as acepções de “duelo” convocadas a se atualizar no conto. Nem céu nem inferno, nem idealismo nem pessimismo, nem deuses nem demônios: o conto é uma lupa no coração humano. É de coração que se trata, e o fato de que Cassiano sofre do coração é um sintoma apontando para a questão que é o núcleo do conto como um todo.

Timpim, assassino e inocente, é o próprio emblema vivo das ambiguidades que aí flutuam. Quiriri como Timpim é palavra retraída, em “i”, letra fina, implodida, aguda. A reversibilidade entre recolhimento e explosão; no estrondo, o silêncio, como na passagem núcleo da narrativa: mutum no coração do mato em alarme.

Rosa viu algo grande demais. Não é difícil imaginar que o escritor tenha sofrido pânico ao conceber esse enredo, pois não é nada menos que dilacerante captar num insight o acontecimento final, que equaciona em si horror e piedade, sentido trágico e necessidade de perdoar. Pois se trata de um duelo de forças antes da articulação, antes da nomeação ou de qualquer estabelecimento de relação fixa entre os sentimentos em disputa. A coragem do escritor de trazer ao mundo a revelação que teve sobre as forças inarticuladas no coração exige que se crie uma língua forte e misteriosa. Quando pede à Harriet de Onís que reescreva sua tradução

para: “O rio era um longo tom, lamentoso”²¹⁰, ele demanda que o canto da língua seja preservado, canto cheio de tons sutis que são a sua poesia inarticulada; em sintonia com a inarticulação que vislumbra no próprio coração.

Rosa confessa a de Onís que espera que “o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo”²¹¹; para haver **poesia, algo deve se furtar, permanecer indomável, arisco, reservado**. Ou, como diz Jean-Luc Nancy²¹², para haver acesso, é preciso que haja recusa:

A poesia é, portanto, a negatividade na qual o acesso se faz o que ele é: aquilo que deve ceder e, por isso, antes de mais nada, furtar-se, recusar-se. O acesso é difícil, não é uma qualidade accidental, o que quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é isso o que propriamente a poesia faz.²¹³

Para que a experiência do sentido se dê, na língua, ou para que a língua se realize como experiência de sentido, é necessário um engajamento na dificuldade. O acesso deve ser dificultoso, arriscado, incomum. Seguindo com Nancy,

(...) Isso quer dizer que a dificuldade é posta, apresentada por aquilo que ela é, e que estamos empenhados nela. De repente, de modo tão fácil, encontramos no acesso, quer dizer, na dificuldade absoluta, ‘elevada’ e ‘tocante’.²¹⁴

O acesso, enfatiza o filósofo, não é passagem, meio, instrumento. Algo se produz imediatamente, na matéria plástica da língua: “Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido.”²¹⁵

Em português, quando se fala em acesso, pode-se significar uma exorbitância, um surto, um transbordamento que extrapola o comportamento de uma pessoa considerado “normal”. Se na poesia há um acesso de sentido, entende-se, portanto, que na poesia o sentido enlouquece, há um enlouquecimento do sentido, uma saída para fora da normalidade da experiência do sentido. Talvez porque, em poesia, por excelência, a linguagem seja transformadora, e não

²¹⁰ Cf. ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 99.

²¹¹ ROSA apud VERLANGIERI, *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, p. 100.

²¹² “Fazer, a poesia.” In.: ALEA. Vol. 15/2. Rio de Janeiro: jul-dez 2013, p. 414-422. Tradução para o português a partir do original em francês: “Faire, la poésie”. In: NANCY, J.-L. *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p. 9-15.

²¹³ *Ibid.*, p. 417.

²¹⁴ *Loc.cit.*

²¹⁵ *Ibid.*, 418.

normatizante. O que poderia fazer mais sentido do que esse abrir-se da língua para a vida, para viver mais ferozmente, mais eficazmente, sobretudo mais livremente?

É o duelo consigo mesmo que é quiriri: silêncio que pode rebentar em trovão e rugidos. Ter a coragem de dispor na existência, não a fácil formulação teórica das contradições do coração humano, mas a realização sensível, singular, dessa revelação, na escrita de *Duelo*, é ato próprio de quem sofreu um “acesso de sentido”. O quiriri atravessa o conto inteiro, pois nele tudo grita. Os sentidos gritam, a língua grita, “mudamente”. Vale lembrar que Rosa também sofria do coração. Por outro viés e para além do trágico, é possível também surpreender outra camada de sentido no tom cômico a soar nos “is” da palavra índia. Comicidade que não é supérflua, mas signo da verdadeira realização dialética, pois “Quem já superou o dualismo antagônico do bem e do mal usufrui de uma alegria profunda e dialética, que permite rir, com o dinamismo de uma fonte que jorra.”²¹⁶

...

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes da minha autobiografia.²¹⁷

Um dicionário contendo a gênese de cada palavra seria uma antologia lírica. A palavra não aponta, como em uma concepção tradicional, para o significado idêntico a si mesmo; não reenvia ao domínio extralinguístico de conceitos mentais, nem ao domínio puramente linguístico de diferenças estruturais. A palavra é poema. O poema é, segundo Nancy, acesso. Nele, vida e palavra estão misturados, o poema é essa mistura. A metáfora é a origem. Poderíamos imaginar, inspirados em Nietzsche, um mito de origem da língua: primeiro há algo de vivo: há algo que nos toca, que nos interessa. Que interessa à nossa vida. E esse interesse não é pejorativo, não deve ser condenado, é a condição humana. Uma afecção, uma sensação, uma emoção. A afecção é traduzida em palavra. Mas, em realidade, sem a palavra, não há acesso à afecção. Uma abre o mistério da outra: a afecção é a chave da palavra e a palavra é a chave da afecção. O dicionário das palavras que Rosa cultiva,

²¹⁶ FARIA, “A eurrítmia dos contrários em Tutaméia”. In.: *Veredas no sertão rosiano*, p. 225.

²¹⁷ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 53.

colecciona, vive, escreve. Essas palavras, ao mesmo tempo, o escrevem, o descrevem; elas compõem a sua autobiografia. São as testemunhas da sua vida, da forma como ele acessou a vida, da forma como a vida o acessou. Como suas palavras são criadas a partir da vida, e como criam vida ao possibilitarem acesso a porções da existência indisponíveis antes da sua invenção, surge o romance:

– Eh, boi lá!... Eh-ê-ê-eh, boi!... Tou! Tou! Tou...²¹⁸

Os páramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de vento, nos zunimentos e lugubrúivos.²¹⁹

Mas, no crepúsculo da manhã, os mugidos vão pungentes; tremulam. O que é sopra e músculos, e golpe no ar, se hospeda música nos ouvidos. (...) As vacas mugem. Vibra no espaço, tonto, terno, quase humano, o sentimento dos brutos. Libera-se, doendo, o antigo amor, plantado na matéria.²²⁰

Em outra parte, Rosa afirma: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.”²²¹ Como receber esta relação entre crítica e poesia? Como a poesia, que na escrita rosiana é a musicalidade da língua movendo afectos, embebida nos poços da inarticulação, pode ser simultaneamente tomada de posição crítica sobre a realidade?

Em verdade não há aí qualquer contradição. Crítica significa enfrentar uma situação e interferir em dado estado de coisas, desconstruindo significados que se apresentam como naturais ou verdadeiros. Ao buscar a origem da palavra e da língua, Rosa revela o fundo criativo da língua, a sua ausência de álibi ou fundamento estável. E, ao mesmo tempo, em razão mesmo dessa ausência de fundamento ancorado em uma verdade racional, expõe a necessidade exigente de recriação constante: pois a língua e a vida, referidas intrinsecamente uma a outra, alimentam-se reciprocamente. A vida é composta de forças e de inevitáveis cristalizações em formas. A língua deve ser constantemente recriada, arada, imantada, afim de que ela não sucumba ao puro regime das formas, afim de que não

²¹⁸ “O burrinho pedrês” (S 50).

²¹⁹ “Páramo” (EE 264).

²²⁰ “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano” (EE 132).

²²¹ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”. In.: *Ficção Completa vol. I*, p. 35.

se formalize excessivamente, afim de que seu núcleo vivo e instável seja cuidadosamente escutado, respeitado. Apenas a criação constante faz justiça à vida, ainda que toda criação inclua em si certo grau de violência. Ao tornarmo-nos conscientes de que a língua é criação de vida e vice-versa, podemos exercer com mais consciência essa violência inevitável, evitando incorrer na pior violência, quando acreditamos poder ancorar a vida em algum significado estável, natural, impermeável à crítica. Assim compreendo a afirmação de Rosa a Lorenz, segundo a qual, tornar-se responsável pela língua é tornar-se responsável pela vida

5.

No cais, longe do São Francisco

*de repente tudo se mexeu dentro dela
de repente algo se mexeu dentro dela*

de repente, ó – de repente

a l g o

tem som?

– uns sons.

Dar voz ao sertão é, para Rosa, como procurei mostrar ao longo dos ensaios aqui reunidos, abdicar da soberania da voz humana como doadora de sentidos à experiência para abrir-se à infinita paleta das vozes animais, em ronflos, guros, grunhidos, cicios, pataleios, chiados, trechos semi-cantados, urros, etc. Tudo está vivo. O ser humano não está no topo da pirâmide: há o chamado a uma mudança radical de perspectiva: a horizontalidade onde tudo importa igualmente. Toda vida nos olha: esse é o chamado vertiginoso que se projeta na criação literária de Guimarães Rosa e o projeta no futuro; a proposta que sua literatura oferece está ainda a ser assimilada, se um dia o for²²². Do futuro, Rosa nos mira, farol. Podemos mirar Rosa, dimensioná-lo?

Dentre o que permaneceu incompleto neste estudo, está uma associação possível e desejável entre a inarticulação e o feminino. Ofereço assim um pedaço híbrido, uma peça que não é peça, que só funciona no papel, e algumas personagens recriadas. Proponho um texto ainda rascunhado em que algumas vozes soam, misturadas entre a minha experiência, a obra de Rosa, e as questões de um mundo em vibração com o emergir de vozes que reivindicam para si os predicados do

²²² Tal modo de ver está, como se pode perceber, em sintonia com a crescente atenção voltada ao pensamento perspectivista em nossos meios acadêmicos, sobretudo a partir do trabalho de Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima. Trabalho inspirado pela abordagem perspectivista presente nos pensamentos de Deleuze & Guattari, possuindo amplos desdobramentos para além desses interlocutores. Como o ressalta a pesquisa desenvolvida pela professora Helena Martins na PUC-Rio iniciada em 2013, “Escrita e perspectiva”, Nietzsche e Wittgenstein devem ser, entre outros, incluídos entre os autores em que essa abordagem se observa.

feminino. Uma colagem... Um desejo de me aliar a movimentos que alcançaram novas intensidades nos últimos dois anos, sobretudo; movimentos em que vozes femininas inscrevem-se e exigem escuta. Como seria pensar a inarticulação e o feminino? Correndo o risco de me precipitar, e especular conexões afoitas demais, aceno, nessa margem final, no cais, vendo o barco da tese se afastar de mim, com um desejo.

...

Será possível penetrar num limiar iniciático onde ouvimos vozes de mulheres? Imagino que ao atravessar esse limiar espiamos uma silhueta feminina. Ela sai de um poço, no meio da mata ou de um estacionamento perdido em algum entre-lugar dessas estradas, ladrilhos brancos quebrados. Deste poço ela traz nas mãos a sua bacia. Ela observa a ossatura pela primeira vez. A bacia está coberta de musgos. Ela é arcaica e pertence ao futuro ao mesmo tempo. Estava enterrada no fundo das águas e areias num tempo remoto ou virá até nós carregada por um disco-voador? Essa bacia agora nos fala. Sua voz é tenra e rouca, nela misturam-se o horror e o lírico. Ela tem histórias para contar. Uma bacia a cantar. A emitir... sinais. Ela pisca? Ou é telúrica, osso, corpo, tecido, memória mineral inscrita no indivíduo?

...

Entra o ator que incorporará Guimarães Rosa usando chifres de boi. Entre outros adereços: língua de cobra, penas de pássaros; mas o ator é uma menina. Ela tem pouco mais de vinte anos e se chama Drizilda, ou Nhorinhá.

...

Passa um tatú e diz: – Muitas coisas estão fermentando, fervendo, se precipitando.

Mãetina toma a frente do coro: – Cena, Corinta!

...

Behu, Gloria, Lala. De costas, usando roupas atuais.

Behu é anunciada por uma vitrola tocando valsas sentimentais.

Behu: – Diante dessa menina me sinto uma centopeia (uma sentopeia): milhares de pezinhos tocando bem de leve – penas que fazem cócegas – mas ainda assim tocando aos milhares, bebendo em cada patinha a sabedoria de encarnar. Calçando na delicadeza dos pezinhos um apetite ciclópico. O que é ser mulher!? Não sou uma mulher moderna, arrojada; há algo de insuportavelmente antiquado em mim. Sou a eterna donzela com sinos pendurados, muito velha e muito moça. Mas sei que o que me faz arcaica é a tristeza. A tristeza não é contemporânea, é sempre um fruto mal passado que se recebe de origem indevassável. O anel que tu me destes era vidro e se quebrou. Como revertê-la? Como reverter a feiura que recebi? O medo de viver, a falta de saúde e de beleza para enfrentar o que germina e o que cai. A sensação constante de estar sendo consumida por uma força que é estrangeira e ao mesmo tempo residente... Nascer sem ser especial. Apenas um tanto a mais de olhos e dentes pedintes de um mínimo olhar que não se pode oferecer porque já se sobrevive no déficit. Sonho com as anciães. A fome. O deserto. Vejo-me rodando entre as anciães, esqueléticas. Raquíticas. *Os ossos de Behu foram os primeiros a manifestarem sintomas. Os ossos são a memória mais arcaica.*

...

Foi a voz feminina de Rosa que se abriu para o devir de outras vozes. O feminino é a noite e o inconsciente.

...

Lala: – *Os extratos de pele se substituem, e ela se torna a cada vez mais fina, uma membrana a vibrar o mundo.* – Quanto mais estou dentro de mim, mais estou fora. Mas sempre haverá pele. Não é possível ser carne colada à carne da vida. A Behu não pôde compreender que era uma rosa que ia desabrochar tardiamente.

Ela acreditou na feiura? É preciso ter estômago para enxergar que se recebeu da vida uma fatia amarga. A vida: só ter essa e receber uma fatia amarga. Mas se o limiar de resistência é ultrapassado, o podre pode virar outra coisa: uma liberdade impensada? Uma liberdade feroz?... Gostaria de poder falar com ela. Bobagem. É difícil enxergar demais: fica-se muito só. Um grande olho e um grande ouvido... mas o que faço com minhas mãos?

Coro: – Somos a legião de insetos: vem, foi. Somos em chumaço.

...

O mais estranho é que, sendo impessoal, nos atinge em cheio...

...

A anta: – Invento uma outra língua para dizer: estou viva, vivendo.

O coro de pernalongas: – Somos a abertura, a comunhão, a empatia, a compaixão, a hospitalidade. Em nós hospedamos todas as vozes. Estamos vivas: grunhe, grita, soluça, uiva, trepada, chilreia...

Coro de mulheres: –É no tacho de Mãetina que se derretem nossas línguas para delas tirar ossos-sons, outros caldos: somos a música, um sopro, uma sílaba a soar. Somos o boi, a sucuri; somos a coruja, o vismáu. Somos o ão, somos o a. Somos o nhá, o nhão, e vamos levar a sua nhenha.

...

Espalhar-se por todos os pontos da criação para captar as vidas que olham “as nossas” vidas de dentro: essas vidas estrangeirizam “as nossas”. Ensinar ao pensamento outro modo de pensar. Uma escuta e um devir femininos? A empatia e a hospitalidade...

...

Behu: – Sinto-me rarefeita. E o fantasma dentro de mim às vezes me pergunta: como é a vida humana? O que é ter carne? É como se minha voz não saísse de mim. É como se ela viesse de uma segunda eu fantasma: uma voz longínqua e fina, fina como a voz da Josefina, e cheia de dor. Minha voz não alcança o outro, permanece presa entre paredes invisíveis.

Lala: – Troco de pele, transformada por mil mãos. Assumo melhor os meus lugares. Não faço amizades levianas, mas certas. A tristeza me despe: a liberdade é uma conquista da coragem. Minha voz é película que se forma na crista da onda: só vale no momento em que soa. Mas então, é clara. Embora essa clareza seja efeito de um coro dissonante de pernilongas.

Behu: – Deslizo entre o capim, menor do que uma folha.

Glória: – Gosto de ouvir vocês... se bem que não entendo o que dizem. Vou buscar um gole de sol. Vou pular pela janela e catar conchas no grameal. Estar na companhia dos animais...

...

– Foi para nós que ele escreveu.

– Mas nós já não precisamos dele. Recolhemos seus restos mortais, seus tesouros. No chão vê-se: um berrante, gravatas borboleta, esporas, cadernetas sujas de terra, óculos. Um galho de sassafrás...

– Ainda cheira?

6.

Referências bibliográficas

Obras de João Guimarães Rosa:

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

_____. “Diálogo com Guimarães Rosa” apud LORENZ. *Ficção completa vol. I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Corpo de Baile, volume I*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

_____. “Buriti”. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.

_____. “Dão-lalalão (o devente)”. *Noites do sertão*. Editora Record, 1988.

_____. “Cara-de-Bronze”. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. In.: VERLANGIERI, I. V. R. J.. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual Paulista em 1993.

_____. *Ooó do Vovô! Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora PUC-Minas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

Demais obras consultadas:

ARISTOTELES. *De Interpretationi*. ANGIONI, L. (seleção, tradução e comentários). *Ontologia e predicação em Aristóteles*. Campinas: Unicamp, 2000.

ARNAULD, A. & LANCELOT, C. *Gramática de Port Royal*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1992.

BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

BECKETT, S. “Três diálogos com G. Durthuit”, In.: ANDRADE, F. de S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937.” ANDRADE, F. de S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

BENJAMIN, W. “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In.: *Obras escolhidas vol. I*. Trad. e org. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CAGE, J. *De segunda a um ano*. Trad. De Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013.

_____. *Silence*. London: Marion Boyars, 2015.

_____. *Musicage: palavras. John Cage em conversações com Joan Retallack*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2015.

CAMPOS, A. “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão”. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1970.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CANDIDO, A. “Sagarana”. *Ficção completa vol. I*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. São Paulo: Editora Alhambra, 1950.

CASTRO, E. V. *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COSTA, A. L. M., “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo Geral’ ao filme ‘Mutum’”. In: *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 44, n.2, jul/dez, p. 31-51, 2013.

_____. “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

COUTO, M. *A Confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CUMMINGS, E.E. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. & _____. *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. & _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação), Aurélio Guerra Neto, Bruno Lara Resende, Ovídio de Abreu, Paulo Germano de Albuquerque, Tiago Seixas Tehmudo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Champs Essais, 1996.

_____. ; _____. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (dir. Boutang, P-A.). Paris: Editions Montparnasse, 2004.

DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit, 1967.

DIAS, R. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DOSTOIEVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2001.

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira Faria. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1982.

FARIA, M. L. G. “A Eurritmia dos contrários em Tutaméia”. In.: *Veredas no sertão rosiano*. Org.: Secchin, A. C.; Almeida, J. M. G.; Faria, M. L. G.; Souza, R. M. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.

GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

GUIMARÃES, V. *Joãozinho. A infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

GULLAR, F. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

HANSEN, J. A. “A Imaginação do paradoxo”. In.: *Floema*. Ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006.

HELLER-ROAZEN, D. “O Ápice do balbucio”. In.: *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Editora perspectiva, 1970.

_____. *Jornal do Estado de São Paulo*, 08/12/1970.

HOUAISS, A. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

JACOBSEN, A.; VILELA, S. *Outro sertão*. Documentário. Brasil-Alemanha-Israel, 2013.

JAKOBSON, R. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Prefácio de Claude Lévi-Strauss. Trad. Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

KARAM, S. *O que pode um corpo filmado: inventário de corpos dançantes no cinema* (Dissertação de Mestrado). PUC-Rio, 2014.

KEHL, M. R. *O Tempo e o cão. A Atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

KLEE, P. *Sobre a Arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2001.

KOFMAN, S. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot, 1972.

MARTINET, A. *Elementos de linguística geral*. Trad. Jorge Morais-Barbosa. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1975.

MARTINS, H. “A tradução e o (silencioso) devir das formas de vida” . In L. Esteves; V. Veras (Org.): *Vozes da tradução. Éticas do traduzir*. São Paulo: Humanitas, 2014.

MENEZES, A. “O Homem do Pinguelo’: uma leitura aristotélico-psicanalítica”. *Revista Scripta*, vol. 2, n. 3, p. 14-24, 2º sem. Belo Horizonte, 1998.

MILNER, J.-C. “Retour à Saussure”. *Le Périple structural: figures et paradigmes*. Paris: Editions Verdier, 2008.

NANCY, J.-L. *Le Poids d'une pensée, l'approche*. Strasbourg: La Phocide, 2008.

_____. “Fazer, a poesia.” In.: ALEA. Vol. 15/2. Rio de Janeiro: jul-dez 2013, p. 414-422. Tradução para o português a partir do original em francês: “Faire, la poésie”. In: NANCY, J.-L. *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p. 9-15.

NIETZSCHE, F. *Sobre a Verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

_____. *Gaia ciência*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. *Genealogia da moral, uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “Música e palavra” (Fragmento póstumo Nr. 12, da primavera de 1871). In.: *Discurso*, n. 37. Trad. Oswaldo Giacoia Jr. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

_____. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Victor Sales Pinheiro, org. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013.

PAUTRAT, B. *Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*. Paris: Éditions du Seuil, 1971. Arquivo Kindle.

POVOA, H. *O Cérebro desconhecido*. Ed. Objetiva, 2002.

RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RONCARI, L. *Buriti do Brasil e da Grécia. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco; Governo do Estado de Pernambuco, 2017.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
 _____. *Escritos de linguística geral*. Organizados e editados por Simon Bouquet e Rudolf Engler. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

SAUVAGNARGUES, A. “Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal.” In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, no. 9, out. 2010, p. 20-34.

STRAUSS, C. L. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. “A Ilusão arcaica”. *Estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. São Paulo: Vozes, 1982.

WALSER, R. *Absolutamente nada e outras histórias*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 2014.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOOLF, V. *O Sol e o Peixe. Prosas poéticas*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

_____. “Três quadros”. In.: *Contos escolhidos*. São Paulo: Cosacnaify, 2005

Sites web apresentados:

“I’ve got a secret”, programa de TV americano apresentado por Garry Moore em 1960, tendo John Cage como convidado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&t=67s>. Acesso: 10.1.2018.

TV Cultura Digital. “Provocações 370 com Nuno Ramos - Bloco 2”. Programa apresentado por Antônio Abujamra e exibido na TV Cultura. Publicado em 17 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TqEjDKHgz9A&t=213s>. Acesso: 3.2.2018.

RILKE, R. M. “Torso arcaico de Apolo”. Trad. Antônio Cícero. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.de/2010/12/rainer-maria-rilke-archaischer-torso.html>. Acesso: 5.3.2018.

7.

Apêndice

Referências bibliográficas da “Folha avulsa”:

“(…) senão o rãzoar, socó, coruja, entes do brejo, de ocos, o ror do orvalho da aurora.” (T 263) “–Ih, é, ah ! Ô vida pra se viver!” (T 103) “Ora chovia ou sol, nhoso lazer, enfadonhação, lutas luas de luar, nuvens nadas.” (T 49) Drizilda, Droenha, a Drá, Drijimiro, o Drujo, seo Drães, “nuvens drapuxadas” (T 102) “Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante.” (T 265) “Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho – de trastalastrás!” (T 263) Nhácio, Nhemaria, Nhorinhá, Cunhãberá, Nhota, “nhenhenhenha cafundura” (T 237) “lama-lhôfa” (T 135) “– *É fífrilim, coisa de nada...*” (T 159) “o rojo ruído do ribeirão” (EE 175) “São sons que abrangem tudo: ronflos, grunhos, arruos, balidos, gatimios, fungos de cuíca, semi-ornejos, uivos doentes, cavos soluços pneumáticos. Suplicam ou insistem, exigem, dizem coisas. Uns despregam um muo tremido, berberram como cabras. Outros gaguejam agudo, outros mugemem.” (EE 129) “Zumbia, zunia. Ora turbilhonava, sempre à mesma altura. Oscilou, foi, veio.” (EE 151) “Às duas margens da noite, totais grilos e a simultaneidade dos sapos, depois e antes do em-si-estremecer das cigarras. (...) Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.” (EE 157) “(...) as anhumas já usavam canto de paz: Prraa-áu ! prraa-áu! (...) elas voltam p’r’a festa delas com esse nhâum, nhâum...” (EE 142) “– *Txiú, txiú* – cantava o canção, preto e branco, de costas azuis. (...) *Tchô-tchá, tchô-tchá, tchô-tchá!*” (EE 152) “Raro, o pataleio de um cavalo no cascalho. O responso pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerros fonfonando.” (S 299) “- Que óte! Que ú!” (S 57) “Ao fim – quê – quando escutei toques de berrante: o *hu... huuuuuu... hu...* e mesmo, logo em pós, a tropeada e o aboio dos vaqueiros.” (EE 169) “Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão (...)” (“Cara de Bronze”, p. 79) “Lilalilá! – um chamado alto de mulher, com três sílabas de oboé e uma de rouxinol.” (T 158); “‘Ú ú, ú!’ convocava os outros (...)” (T 158); “‘Eta eta eta’ ! – coro: as mulheres aplaudiam a desfatura, com mais frases em patoá.” (T 159) “– ‘*Amigo, vamos abrir o A?*’” (T 157) “Ora, ô.” (T 264) “Do povoado do ão, ou dos sítios perto.” (“Dão-lalalão”, p. 14) “Um

crocitar grosso: o jacu-açu. Depois, o gangolô de aviso, em pescoço de boi. Canta a rã, copos de olhos. O zuzo das asas, degradingolando, dos morcegos, que de lugar em lugar sabem ir – somente pelos canais da escuridão. Só não se ouve é lontra nadar e mergulhar, e a coruja estender asas. Mas ela alimpa o bico, dá estalos, rosnou, a coruja branca, rouca-raiva.” (B 148) “Aí começa o grão só, do macuco, e incoam os sapos, voz afundada. Com as corujas, que surgem das grotas. O clique-clique de um ouriço, no pomar. O nhambu, seu borborinho. O ururar do uru, o parar do ar, um tossir de rês, um fanhol de porteira.” (B 122-3)

