

NO RITMO DA CANÇÃO: TRAVESSIA MUSICAL NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

TO THE RHYTHM OF THE SONG: MUSICAL JOURNEY THROUGH THE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 22/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Ramiro Machado  

UFRGS | ramiro.mchd@gmail.com

Rejane Pivetta de Oliveira  

UFRGS - CNPq | rejane.pivetta@ufrgs.br

Resumo/Abstract

Este estudo realiza uma investigação criativa da narrativa de *Grande sertão: veredas*, no intuito de reconstituir elementos musicais e poéticos de seu tecido discursivo, no interior de uma canção. O trabalho parte da evidência acerca da sonoridade da escritura de João Guimarães Rosa, na perspectiva das relações entre a música, a literatura e o cancionário popular. Considerando o pressuposto de que o ritmo constitui o mecanismo pelo qual se movimentam as camadas de sentido do que conta Riobaldo ao seu interlocutor, relacionadas sobretudo ao demo, foi produzida a canção *O medo da gente* como tradução musical desse mecanismo. Com isso, busca-se evidenciar que a travessia do grande sertão se faz nas dimensões do ritmo, da melodia, da harmonia e da palavra.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*, Canção, Ritmo, Som, Sentido.

This study undertakes a creative investigation of the narrative in 'Grande Sertão: Veredas', aiming to reconstruct the musical and poetic elements of its discursive fabric within a song. The work begins with evidence about the sonority of João Guimarães Rosa's writing, from the perspective of the relationships between music, literature, and the popular songbook. Considering the premise that rhythm is the mechanism through which the layers of meaning in Riobaldo's narrative to his interlocutor move, particularly those related to the devil, the song 'O medo da gente' was produced as a musical translation of this mechanism. With this, the study seeks to demonstrate that the crossing of the great backlands is achieved in the dimensions of rhythm, melody, harmony, and word.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*, Song, Rhythm, Sound, Sense.

INTRODUÇÃO

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

Por vezes a música está contida dentro das narrativas, na forma de canções que operam de modo oracular, como acontece em “O recado do morro” e em *Grande sertão: veredas*. Essas canções cifram e profetizam as trajetórias dos personagens, apresentando-se como um enigma a ser decifrado. Em “O recado do morro”, o personagem Pedro Orósio recebe uma série de sinais sobre um preságio em torno de seu destino, e só compreende a mensagem quando ela é transformada em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé (Reinaldo, 2020, p. 1). Em *Grande sertão: veredas*, a canção de Siruiz guarda as vivências, os dilemas e a memória de Riobaldo, ao mesmo tempo que profetiza sua trajetória. Ele a escuta quando criança e passa a retomar fragmentos da canção ao longo de toda a narrativa. Para Roncari (2003, p. 294), há uma série de momentos que mostram a relação do personagem com a canção: durante as batalhas contra o bando de Zé Bebelo, em que ele lembra da canção entre horas de “remanso” e “nervosias”; quando pede ao jagunço Luziê que a cante; quando sente vontade de brincar com os versos de Siruiz, que o ajudariam a “esquecer” da parte ruim da vida e das necessidades, “as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia” (Rosa, 2019, p. 178).

A partir das inquietações suscitadas pela leitura/escuta do relato de Riobaldo, surge a questão: como traduzir os efeitos de som e sentido que organizam a escrita do texto para o “cantável” da canção? Este estudo é uma exploração criativa do tecido discursivo de *Grande sertão: veredas*. Na travessia da escritura de Guimarães Rosa, busca-se expandir a oralidade e a musicalidade, resultando na canção “O medo da gente”, que reverbera uma questão-chave da narrativa: o medo do demo. Esse processo pode ser descrito nos termos da tradução intersemiótica, que envolve, de acordo com Roman Jakobson (2013), interpretação e transferência de significados entre sistemas de signos distintos, mais especificamente, neste caso, a passagem do ritmo do texto à musicalidade da canção.

TRAVESSIAS RÍTMICAS DO SERTÃO

A escuta da sonoridade do texto de *Grande sertão: veredas* pode sugerir uma série de hipóteses interpretativas sobre o romance, em especial, o ritmo, que dá suporte à experiência de leitura/escuta. Isso pode ser visto/ouvido na escolha das palavras, na estrutura das frases e no uso de repetições e aliterações que conferem um ritmo peculiar à prosa roseana, remetendo às formas tradicionais da cantoria e aos modos de falar do sertão brasileiro. Os estudos de Luiz Tatit (1996) sobre a canção destacam o ritmo não só em termos de sua manifestação sonora, mas também como elemento crucial na estruturação do discurso poético e musical, afetando profundamente a forma como é percebido e interpretado. A canção é um prolongamento da fala cotidiana, onde a melodia e o ritmo intensificam a expressão do texto falado (Tatit, 1996). Nesses termos, a escrita de *Grande sertão: veredas*, ao emular a performance da oralidade, utilizando ritmos e melodias que refletem a cadência da fala, ressoa como um grande canto, movimentando-se entre o contar e o cantar.

Para Arrigucci Jr. (1994), a linguagem em *Grande sertão: veredas* opera concretamente um movimento próprio, capaz de controlar a liberação e a expansão de sentidos, retendo e reconcentrando sua carga expressiva. Nesse movimento, apresenta-se ao leitor a linguagem “opaca e ambígua” que imita “a áspera beleza da terra do sertão” na materialidade do signo, através dos recursos sonoros e imagéticos, do ritmo e da sintaxe, resultando na valorização da palavra em si, ou da “palavra-coisa da poesia”. O lirismo que decanta dessa linguagem realça de modo constante a função poética.

O leitor, ao se deparar com essa linguagem, com o movimento entre a prosa e a poesia, entre o épico e o lírico, em seu primeiro contato com a obra acaba por experimentar a sensação de estar perdido logo no começo da travessia. Para Marçolla (2008, p. 239), a fruição da leitura depende, entre outras coisas, de o leitor aderir ao ritmo que a expressão do sertão impõe. Segundo o autor, ainda na primeira parte da narrativa, há que se destacar, nos alicerces da expressão, a função poética, que surge do ritmo e do movimento, permitindo um deslocamento entre as dimensões da linguagem e da realidade, numa “relação de contiguidade proporcionada pelo som” (Marçolla, 2008, p. 243). O percurso se move entre “Um grande sertão!”, que é o uno, o indizível, um macrocosmo inapreensível, ao

seu oposto, as “veredas, veredazinhas”, o múltiplo, um microcosmo que se pode conhecer. Ao mesmo tempo opostas, essas realidades se polarizam como parte de uma só. Essa unidade-multiplicidade pede ao leitor uma “fineza de atenção” (Marçolla, 2008, p. 236).

Na hipótese de Arriguicci Jr. (1994, p.13) sobre a dimensão lírica em *Grande sertão: veredas*, o ritmo e a sonoridade expressos na linguagem constituem a sua natureza de versificação, com ritmos frasais próprios da poesia. Isso leva a pensar nos limites da perspectiva distintiva entre prosa e poesia. Segundo Pignatari (2005, p. 22), o ritmo parece tecer uma “teia de coesão”, um jogo de fundo/figura, de som e silêncio, onde o silêncio é “ativo” e faz parte da música e da poesia.

Para Paz (1982, p. 61), a diferença fundamental na poesia é que as palavras são unidas ou separadas a partir de princípios rítmicos, sendo essa a função que distingue o poema de outras formas literárias. No entanto, como também observado por Jakobson (2013, p. 156), é possível encontrar uma série de textos que apresentam uma linguagem que não é somente poética nem somente referencial, mas uma mistura de ambas. É nesse entre-lugar, entre uma margem e outra, que a prosa-poesia de Guimarães Rosa parece navegar. Segundo Jakobson (2013, p. 131), os versos, em certa medida, sempre colocam em uso a função poética. As sílabas organizadas enquanto unidades de medida constroem uma sequência em que se estabelece uma equivalência entre as palavras, dados os seus acentos e silêncios, seja numa métrica regular ou irregular. Em alguns momentos ressaltam as regularidades rítmicas do romance, como na passagem que cita os nomes de possíveis pactários:

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

Fernanda N. B. e Alves de Oliveira (2016, p. 71), em sua dissertação de mestrado, propõe uma escansão que confirma o ritmo ternário na divisão silábica. Considerando cada nome como uma parte pré-definida, em termos de pés-métricos, trata-se da figura chamada *anapesto*, associada a um movimento “enérgico, dinâmico, mas calmo”. A seguir, a Figura 1 mostra a escansão dos nomes e o desenho rítmico na pauta:

Figura 1: Divisão rítmica para os nomes dos pactários



Fonte: Oliveira (2016, p. 71).

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

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (Rosa, 2019, p.35).

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

Figura 2: Divisões rítmicas para os nomes do demo



Fonte: Oliveira (2016, p. 72).

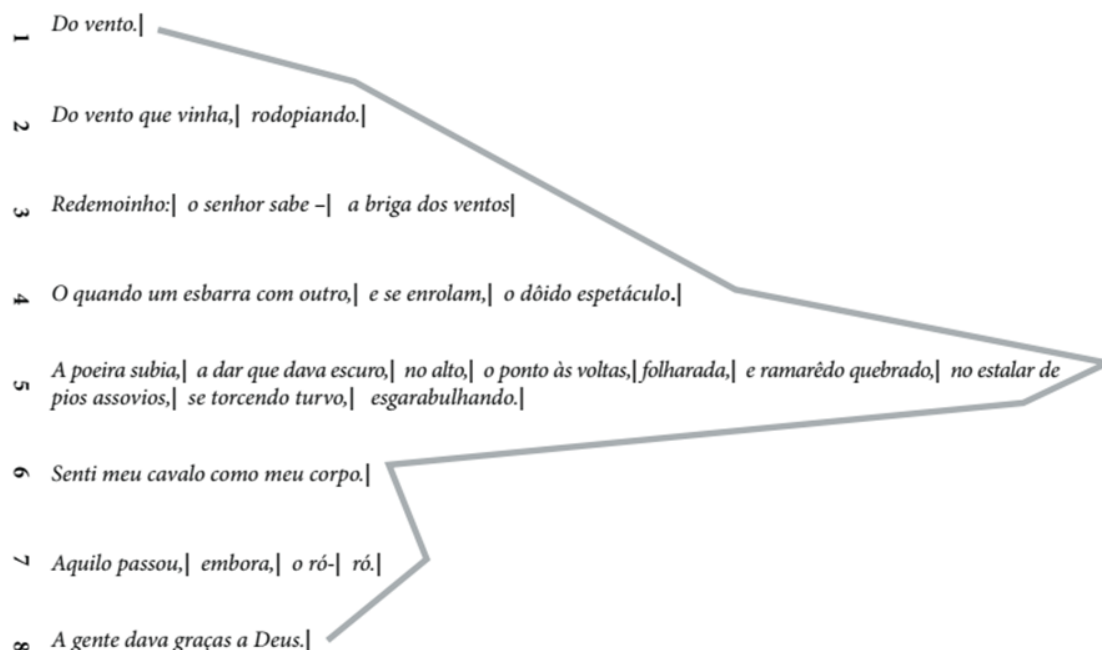
O número de sílabas para os nomes é, em vários casos, o mesmo que os mostrados anteriormente na lista de pactários, a diferença que marca o ritmo quaternário aqui se dá também por uma marcação do artigo “o”, aproveitando a acentuação da vogal. Já no caso anterior, a leitura permite a supressão do artigo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

Para além das simetrias, observam-se formas rítmicas conduzindo os sentidos através da irregularidade. Marçolla (2008, p. 240) propõe a escuta da seguinte passagem de *Grande sertão: veredas*, em que o ritmo parece reforçar o sentido para além do limite prosaico das palavras:

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

Visualizando a passagem em um encadeamento de versos, fica evidente que o ritmo imita o movimento do próprio redemoinho:

Figura 3: Redemoinho de versos



Fonte: Marçolla, (2008, p. 241)

Verifica-se um efeito de sobreposição entre movimento e sentido, representando o próprio redemoinho. Isso acontece como se o vento partisse de um ponto de repouso e fosse gradativamente aumentando, impondo na leitura uma aceleração para então se dissipar num novo repouso. Essa constituição sonora do texto era, inclusive, alvo da conversa de Rosa com seus tradutores, como aponta Nascimento (2010, p. 441):

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

Sob essas considerações, fica claro o motivo pelo qual tantos leitores são provocados pela estranheza e pelo encantamento com que o livro conduz a corrente de sentidos em direção às inquietações de Riobaldo, cifradas no ritmo e na poética do texto.

O PACTO FÁUSTICO DA MÚSICA OCIDENTAL

José Miguel Wisnik (2007, p. 82) trata de questões atinentes à canção que ajudam a compreender fenômenos relacionados à presença da música na composição de *Grande sertão: veredas*, a começar pelo fenômeno acústico chamado “trítono”. Tal fenômeno consiste em um intervalo de notas que cria uma tensão bastante acentuada a pedir por resolução (ou relaxamento) na progressão harmônica de músicas no sistema tonal. Wisnik traz a analogia entre o pacto fáustico e a transformação operada na história da música ocidental, na passagem da música modal para o tonalismo.

Historicamente, no ocidente, essa transição acompanha a mudança do mundo feudal para o mundo capitalista, participando da própria ideia moderna de história como progresso. Em resumo, na música modal, a tônica e a escala circulam em um território de “estaticidade movente”, enquanto a música tonal produz um movimento de progressão, através de novas regiões, de redes de acordes em um encadeamento harmônico, em que as tensões sonoras vão se estabelecendo em busca de um horizonte de resolução (Wisnik, 2007, p. 142).

O intuito da linguagem tonal é o de provocar uma crise para resolvê-la em seguida, explorando um efeito do modo improvável por onde satisfaz a expectativa de resolução da tensão provocada no ouvinte. O uso do trítono supera a tradição modal cristã, sendo admitido na função dominante dentro da música tonal como um “foco de dissonância” que acaba ganhando energia harmônica e desencadeando o movimento de resolução no acorde de tônica. Para além do contexto da música clássica e dos limites do tonalismo na história da música ocidental, Wisnik (2007, p. 175) trata sobre os mecanismos da lógica tonal dentro da música serial e da música minimalista, compreendendo ambas no terreno da ruptura entre o tempo subjetivo (percebido como contínuo) e o tempo musical (extensão do tempo subjetivo). A tonalidade daria uma linguagem ao núcleo emocional do ego em sua natureza equilibrada, entre a perda e a afirmação de um eixo subjetivo:

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

Nessa perspectiva, seria possível uma associação de ordem simbólica entre o trítono, enquanto tensão representante de forças diabólicas, e os tormentos do pacto fáustico, do medo e do demo,

em *Grande sertão: veredas*. Além disso, a lógica tonal dentro da canção estabelece uma dinâmica importante no desdobramento de questões filosóficas e metafísicas ao longo da travessia do sertão. Uma série de dilemas apresentam-se a Riobaldo na forma de dualidades e tensões, associadas principalmente às figuras de Deus e do diabo. Marçolla (2006, p. 90) destaca três díades associadas à disputa de forças entre Deus e o demo - os pares opostos bem x mal; destino x acaso; medo x coragem. Riobaldo relaciona o diabo ao medo, à tristeza, ao mal, à escuridão. E o oposto, Deus, está para a coragem, para a alegria, para o bom e bonito. Deus e o diabo seriam entidades coexistentes e em contínua tensão. Na ausência de Deus, restaria o “estado do demo”, em que se vivencia o medo pela falta de sentido e pelas incertezas da vida. O estado do demo se equivale ao medo, seu anagrama, recorte de onde se desdobra a canção “O medo da gente”.

O TEXTO NA CANÇÃO / A CANÇÃO NO TEXTO

Apresenta-se a seguir a letra da canção¹, tendo em vista discutir o processo pelo qual ela é desentranhada da narrativa de Riobaldo:

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

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

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

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

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

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

A primeira estrofe mostra o fragmento do romance de onde nasce a canção: “No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado.” (ROSA, 2019, p. 22) Repetindo-se a frase algumas vezes, em voz alta, é possível observar uma mobilização sonora, a implicação rítmica e o conjunto de assonâncias que constituem uma unidade, que na canção acaba por dividir em versos. Os sentidos se

¹ Para melhor acompanhamento das análises presentes neste artigo, segue o link que dá acesso à gravação de uma versão *demo* da música “O medo da gente”, composta por Ramiro Machado. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1A2bMKyMCSnGROhkoyz3F1CmkOu5ILTc/view?usp=sharing> >. Acesso em: 29 abr. 2025. A produção do fonograma foi feita de forma amadora, com suas limitações técnicas. No entanto, o material possibilita a escuta da canção e, junto à partitura e à letra, ajuda na percepção do que está aqui descrito. A partitura da canção pode ser consultada na íntegra na seção Anexo deste artigo.

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

O caráter poético e a musicalidade do texto impõem ao leitor uma ressonância, um pulso que opera quase como um tipo de encantamento. A escuta do “grande sertão” e a acumulação dos efeitos da natureza musical da linguagem leva às profundezas do que conta Riobaldo. No próprio fragmento “No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado” revela-se a possibilidade do tropeço metafísico no que poderia ser somente o desenrolar épico da fuga de Riobaldo. Surge assim a possibilidade da escuta, da adesão ao ritmo que verticaliza os sentidos pela postura poética que a linguagem assume. O comentário de Riobaldo ao seu interlocutor, além de relatar uma fuga à galope, parece referir-se às diversas vezes em que ele esteve no mato, na condição de jagunço, onde não há lugar para o medo.

A reiteração do vocábulo “No mato”, se faz pelo salto melódico de quinta justa ascendente (entre as notas *lá* e *mi*), soando um tanto mais enérgico e até emotivo que o movimento entoativo mais natural esperado da fala ou da leitura em voz alta do verso. Observe-se a partitura:

A forma da melodia parece representar as distâncias implícitas nesse enunciado, quase como a inflexão de quem aponta um lugar distante. O mato ali referido estaria fisicamente longe, mas também trazido pela memória no acesso longínquo daquela lembrança. O mato, onde ocorre a cena da fuga de Riobaldo, desdobra-se simbolicamente de várias formas. Além de tudo que pode se conectar à imagem da travessia veloz do cerrado, “o mato” sugere a vida que passa diante dos olhos do personagem, que localiza a sua recordação mais à frente no texto: “Aonde? Atravessei aquilo, vida toda...” (Rosa, 2019, p. 22).

Essa repetição ocasiona a suspensão de seu sentido denotativo, em que o mato não é apenas o ambiente da situação narrada, mas símbolo de uma condição existencial própria do mundo ordinário. A circunstância da existência fora de controle, onde o medo que se sai ao inteiro, o “medo propositado”, acontece como agente prévio de algo incompreendido. Ou seja, o medo dentro do “estado do demo”, com base nas contribuições de Marçolla (2006, p. 92).

Vale incluir aqui a relação com o verso da canção de Siruiz, “Urubu é vila alta”, que, menciona a vila do Urubu, o meio do caminho de sua vida. Segundo Roncari (2001, p. 289), o nome da vila seria, dentro do romance, uma alusão paródica e metafórica ao tema inicial da *Divina Comédia*: “No meio do caminho de nossa vida / Encontrei-me numa selva obscura / Que a estrada reta fora perdida.” Para Roncari, seria a metáfora da metáfora, a selva escura como um símbolo para a vida terrena, e que de certo modo permite um paralelo entre o primeiro verso de Siruiz e o primeiro verso da canção produzida para este estudo.

Em termos de melodia, o salto de quinta ascendente (lá-mi) na entoação do primeiro verso “No mato”, pode representar a distância do(s) lugar(es) representado(s) em relação ao narrador, seja essa uma distância geográfica ou uma distância medida no tempo. Além disso, segundo Wisnik (2007, p. 64), o salto de quinta realiza um certo “esforço antientrópico, dotado ou investido de um eros heróico” que dá o caráter dinâmico a esse intervalo. O verso “O medo da gente se sai ao inteiro” sustenta a nota mi, no ritmo galopante de seus anapestos, até o tropeço que instaura o pacto fáustico, o deslize de um semitom para a nota mi bemol na melodia, que provoca a tensão do trítano.

O trítano instaura uma crise por uma tensão harmônica, que não encontra sua resolução, como tipicamente esperado da lógica cadencial resolutive da música tonal descrita por Wisnik (2007, p. 140). De fato, os acordes responsáveis pelo acompanhamento dos versos até aqui não operam no movimento entre os graus dominantes e o grau da tônica da escala:

Figura 5: Fragmento da partitura



Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

A melodia movimenta-se através da alternância dos acordes de lá menor (Am) e dó menor com sexta (Cm6), pela qual não se dá o movimento de resolução, o duplo deslizamento de semitons e repouso na tônica. O que se tem são dois acordes operando em uma lógica mais própria da música modal, onde a melodia transita em dois territórios similares, mas não idênticos, em que a escala se altera sutilmente a partir de um movimento de modulação. Nesse movimento, ocorre a inserção do trítano, pelo deslizamento da nota mi para mi bemol, mas não a sua resolução. A repetição dessa alternância cíclica e não resolutive entre os diferentes níveis de tensão talvez sugira outras interpretações sobre a representação do pacto, incluindo a associação da dúvida permanente de Riobaldo sobre sua consumação.

Já no caso do refrão, a melodia e a harmonia seguem a lógica tonal descrita por Wisnik (2007, p. 138), com a sequência subdominante-dominante-tônica, com os acordes de *si menor com sétima e quinta diminuta* (Bm7(b5)), o *mi maior com sétima* (E7) e o *lá menor* (Am), respectivamente, ou no esquema II-V-I. Observe-se a partitura:

Figura 6: Fragmento da partitura



Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

Os versos acima tiveram por inspiração a passagem em que Riobaldo descreve um redemoinho, num movimento de aceleração e repouso. No entanto, há outros pressupostos na cena descrita que sugerem outro ritmo e outra forma, em especial o encadeamento pelos versos colocados em série, representando a superposição dos movimentos de fuga e rememoração no tempo da canção. O resultado, apesar de contar com versos mais regulares, relaciona-se em parte com o redemoinho pelo movimento da melodia e da harmonia. Acompanhe-se a segunda metade do refrão na partitura:

Figura 7: Fragmento da partitura

Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

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

A partir das considerações de Wisnik (2007, p. 175) acerca do tempo musical enquanto extensão do tempo subjetivo, é possível perceber que o desenvolver de uma cadência tonal no refrão rumo a uma resolução da crise instaurada atravessa os tempos cíclicos das demais estrofes. Nelas o tempo está mais intrinsecamente aderido ao ritmo do texto, transitando entre aceleração e flutuação, numa reiteração da tensão. Os versos que seguem parecem enunciar sentidos acerca do “medo proposado”, num movimento cíclico de “nervosias”:

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

No refrão, o movimento resolutivo da crise parece acompanhar um ritmo com figuras mais marcadas, à medida que referencia no relato aquilo tudo como reflexões que o personagem teria no passado: / Eu vinha voando / Da bala que vinha / Da vida que eu tinha / Quando estrondava o cerrado /. O movimento de fuga, encadeado pela seriação dos elementos “vida que eu tinha” > “bala” > “eu”, nos versos, parece ter um movimento espelhado ao da resolução do trítone, a crise resolvida através da fala. Ou, como previsto por Wisnik (2007, p. 175), um centramento reparador do ego pela linguagem tonal dentro do tempo da canção.

Nessa leitura, as estrofes iniciadas pelo verso “No mato” localizam também imagetivamente uma interioridade, um inconsciente. Nos “crespos” do homem estão os sentidos associados ao medo. O movimento cíclico da harmonia nesse momento instaura a tensão do trítone, num vai e vem sem resolução, como se fosse o próprio “estado do demo”, no interior do redemoinho. Sob essa falta de controle, sob esse jogo de forças, o narrador na canção só encontra saída no refrão onde ocorre a resolução da tensão harmônica. A crise aí se resolve junto a uma nova referência da memória no tempo da canção. Uma lembrança do passado, da vida de jagunçagem que se tinha quando “o cerrado estrondava”. A tensão dessa rememoração da fuga vai se dissipando, de dentro para fora, como um redemoinho se desfazendo. “Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus” (Rosa, 2019, p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movido pelas ressonâncias deixadas por uma escrita tão inquietante quanto a de João Guimarães Rosa, este artigo-experimento teve como objetivo evidenciar a dimensão “cantável” que se faz ouvida na leitura de *Grande sertão: veredas*. Na tentativa de apreender os mecanismos musicais da linguagem roseana, buscou-se reproduzir as sonoridades do texto no interior de uma canção, “O medo da gente”, como cifra do enigma humano e do destino de Riobaldo, guardando similaridade com a canção de Siruiz.

A canção faz uso de elementos constitutivos da prosa de Guimarães Rosa, fazendo convergir o som aos sentidos. A composição se origina nas palavras do texto de modo direto em sua primeira estrofe, e se desdobra em novos elementos, através de signos verbais e não-verbais (rítmicos, melódi-

cos e harmônicos), ao longo dos seus demais segmentos. Parte-se do entendimento da presença do ritmo do texto no interior da canção, ou seja, os versos foram produzidos a partir da captação desse ritmo e as melodias propostas funcionam como suporte para novas significações. Tal operação contempla um recorte de sentidos, considerando-se, na narrativa de Riobaldo, reflexões acerca do medo (e do demo).

A composição valeu-se do procedimento de “leitura orbitante”, que consiste na busca não linear de fragmentos associados a um núcleo temático da obra, nesse caso, o medo/o demo. Esse método permitiu interpretar e criar em torno do tema central, fazendo uso da recursividade poética da linguagem do próprio Grande sertão: veredas. De modo indissociável, o ritmo e o caráter poético da prosa rosiana constituem sua maneira própria de operação da linguagem, responsável por certa verticalização dos sentidos, traduzíveis na forma da canção. Esse caráter expansivo proporciona uma experiência de leitura capaz de emitir frequências de modo permanente, reverberando “O medo da gente”.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, Ano 25, nº 40, p. 07-29, novembro, 1994. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5469639>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- CRUZ, A. R. A cartografia da canção de Siruiz. **Olho d'água**, UNESP/ São José do Rio Preto. v. 11, n. 2, p. 47-72. jul. 2020. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/591/528>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. O ritmo em *Grande Sertão: Veredas*. **Revista da Anpoll**, Belo Horizonte, v. 1, n. 24, p. 227-259, julho, 2008. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/27/14>>. Acesso em: 16 de jan. de 2025.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. **A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor**: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande Sertão: veredas. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://bib.pucminas.br/teses/Letras_MarcollaBA_1.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O Averso da Linguagem em Grande Sertão: Veredas. In: FANTINI, Marli. **Machado e Rosa – Leituras Críticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- OLIVEIRA, Fernanda N. Barbosa e Alves de. **Grande sertão**: veredas: um Cancioneiro Sertanejo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários, Montes Claros, 2016. Disponível em: <<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/GRANDE-SERT%C3%83O-VEREDAS-UM-CANCIONEIRO-SERTANEJO.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- REINALDO, G. F. Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa. **Plural Pluriel Revue des cultures de langue portugaise**. n. 10, fevereiro, 2020. Disponível em: <https://www.plural.digitalia.com.br/indexf3f1.html?option=com_content&view=article&id=406:canto-e-plumagem-a-musica-na-obra-de-guimaraes-rosa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- RONCARI, L. A canção de Siruiz/Ziuris. **Teresa**, São Paulo, v. (4-5). p. 283-295. Agosto, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116387>>. Acesso em 16 jan. 2025.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANEXO

O medo da gente

Canções no Grande sertão

Ramiro Machado

Ramiro Machado

♩ = 105

Am Cm6

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

5 Am Cm6

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

10 Am Cm6

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

13 Am Cm6

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

18 Bm7(b5) E7 Bm7(b5)

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

21 E7 Am G7 Am Am

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

26 Cm6 Am

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

30 Cm6 Am

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

34 
O bicho no largo de' al- gum de ses pe ro No fioda' idei a mar ra - do

38

No fío daí dei a mar ra do

Eu vinh-a vo-an-do

42 E7 Bm7(b5) E7

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

45 Am G7 Am



ra - do