

Canção e poesia em “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”

Helba Carvalho

Mestre em Literatura Brasileira pela USP

Resumo Em “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”, a voz do cantador permeia as narrativas num constante diálogo que desvela uma dimensão épico-lírica na qual canção e poesia encontram-se entrelaçadas, remontando à tradição dos aedos das grandes epopéias gregas (*Ilíada* e *Odisséia*) e à dos menestréis medievais. Como uma espécie de demiurgo, o cantador (muitas vezes, poeta vaqueiro em Guimarães Rosa) resgata não os grandes feitos heróicos, mas um cotidiano de aparente simplicidade, que reatualiza a tradição da história oral e assume, num “diálogo” fecundo com as falas do narrador e das demais personagens, feições simbólicas, tornando-se o ponto inicial para uma investigação da cultura e da espiritualidade populares.

O aedo, o coro e os cantadores de Rosa

Do grego *aidos*, que significa poeta, música, o aedo deve estar etimologicamente relacionado ao verbo *aeíden*, que significa “cantar”, e mais diretamente ao substantivo *aedon*, ou rouxinol¹. Na primitiva Grécia, os aedos eram sacerdotes e, por isso, seus cantos eram puramente religiosos. Posteriormente, passaram à categoria de poetas independentes, dedicando seus cantos ao povo e aos heróis nacionais. No Canto I da *Odisséia*, de Homero, o aedo Fêmio canta, para os pretendentes no palácio de Odisseu, o triste regresso dos aqueus. O segundo aedo presente na *Odisséia* é Demódoco (Canto VIII), convidado do rei Alcínoo, que organiza uma grande festa para a celebração da chegada do forasteiro Odisseu. Demódoco, acompanhado de uma lira, põe-se a cantar os feitos gloriosos dos heróis Odisseu e Aquiles.

Homero mostra o privilégio e o respeito com que os aedos eram tratados, além de sua importância como contadores de história. Nas obras de Homero, os aedos estão freqüentemente presentes em momentos de celebração ou festa, acompanhados de um instrumento musical, geralmente a lira. Para Albin Lesky, o aedo “não conhece um texto preexistente e cria sempre de novo a sua canção. Na maior parte das vezes, o canto parte do que outros cantaram, sem se ater a um texto”. (LESKY: 1995, p. 30) Assim, a narração oral de aedos como Demódoco e Fêmio não era fixa; era elaborada com base em lendas e fatos verdadeiros. Pode-se classificar o canto do aedo como poesia de caráter oral (para os norte-americanos, *oral composition*).

Durante o apogeu da Pólis grega, o papel do coro torna-se essencial ao desenvolvimento da tragédia. Formada pela união das poesias lírica e épica, a tragédia é marcada pela linguagem métrica dos cantos corais e pelo conteúdo da lírica coral. O que

¹ Na *Odisséia* (Canto XIX), Penélope conta a lenda de Aédon (personificada em mulher), que resumimos a seguir: filha de Pandaréu, irmã de Anfíon e esposa de Zeto, Aédon assassinou seu único filho. Como invejava a fecundidade de sua concunhada Niobe, esposa de Anfíon, tentou matar o filho mais velho de sua rival, mas, sem querer, acabou matando o próprio filho, Ítilo. Aédon, então, pediu aos deuses que a transformassem em rouxinol para que pudesse cantar sua dor. (Brandão, 1991, p. 27-28).

nos interessa aqui é o sentido e a função do coro na tragédia, o que vamos exemplificar com a trilogia *Orestéia*, de Ésquilo.

Na primeira tragédia, “Agamênon”, Clitemnestra assassina o marido e inicia uma longa discussão com o coro e o corifeu (1.º corista ou 1.º dançarino). O coro assume o ponto de vista moral da cidade. Assim, tem um poder de análise que permite calcular as conseqüências do presente. Num diálogo posterior à morte de Agamênon, o corifeu ameaça Clitemnestra ao dizer: “— Que alimento maldito da terra comeste, mulher, ou que beberagem espremida das ondas do mar bebeste, para, depois desse crime, afastares as maldições dum povo? Serás proscrita; cairá sobre ti o ódio potente dos teus cidadãos”. (ÉSQUILO: 1966, p. 80).

Na segunda tragédia, “Coéforas”, os irmãos Electra e Orestes associam-se ao coro iniciando o *kómmos*, ou canto funerário, diante da sepultura de Agamênon. O coro conscientiza os irmãos da cruel morte de Agamênon e influencia suas ações, persuadindo-os a vingar-se.

O coro mantém um diálogo com as personagens e chega a antecipar alguns fatos. Faz analogias, usa metáforas, conta algumas lendas e fábulas, além de se utilizar de alguns ditados. É interessante notar que o coro se insere entre as falas das personagens, fundamentando sua fala em fatos passados e presentes e analisando tais acontecimentos.

O cantador de “A estória de Lélío e Lina”, de João Guimarães Rosa, é Pernambo, vaqueiro “trigueirão”, “escuro”, “de muito semblante”, segundo as palavras do narrador. Trabalha na fazenda de seo Senclér e é um homem respeitado pelos outros vaqueiros, como diz o amigo Canuto: “— Companheirão, p’ra tarrafeiar boi não tem como ele. E é cantador. Eh, ele sabe tudo quanto é moda e cantiga, os estilos todos...” (ROSA: 1984, p. 163)². Essas considerações de Canuto lembram-nos um aspecto importante: a memória. Pernambo representa a memória popular.

Em suas cantigas, ele fala de lendas e de histórias de amor, ou seja, rememora a cultura daquele povo. Pernambo canta versos prontos e tira outros de improviso: “Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, o de debochar em verso, o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto” (p. 167) O seu canto “dialoga” com as personagens e, principalmente, comenta os fatos presentes. No momento em que Lélío vai à casa das “tias” e tem seu primeiro encontro com Conceição, Pernambo canta: “Te vejo só no Domingo, padeço toda a semana: uma coisa é buriti, mas outra é buritirana”. (p. 82) Nesses versos, o cantador utiliza como metáforas o buriti e o buritirana (falso buriti) para representar Conceição e Tomázia, respectivamente. Essa representação de Pernambo antecipa, indiretamente, ao leitor que as duas prostitutas são muito diferentes. Tomázia vive de aparências, por isso é o falso buriti.

Em “Cara-de-Bronze”, o cantador, João Fulano, “sobrenomeado” Quantidades, “com cara de larápio”, vestido “feito cigano”, ao contrário de Pernambo, foi contratado só para cantar. Sua música traz como temas o buriti, o boi (personificados) e a moça. Com esses temas, o cantador parece acompanhar a viagem de Grivo. Anuncia a chegada deste logo no início — “Já chegou o viajor/ Não encontra o céu sereno...” (p. 80) — ou no final do conto: “A vaquinha e seu bezerro chegaram no meu curral” (p. 131).

A chegada de Grivo, que provoca lágrimas em Cara-de-Bronze, vem acompanhada dos seguintes versos do cantador:

Perguntei: — Vaquinha branca,
Teu nascido e teu sinal?
— Bezerrinho de três dias,
pasto do Buritizal... (p. 135)

² Todas as demais citações são referentes à obra consultada: a sétima edição do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, que contempla os contos “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o romance “A estória de Lélío e Lina”.

Os versos sugerem que o “bezerrinho” é a novidade trazida por Grivo, “as palavras-cantigas”, como perguntou José Proeza, ou, como definiu Guimarães Rosa, a poesia, que daria novo fôlego para o velho Cara-de-Bronze.

Comparando o aedo com os cantadores de Rosa, Pernambuco e João Fulano (ou Quantidades), pode-se dizer que tanto estes como aquele são tratados com distinção e guardam a memória popular ao contar histórias prontas ou ao improvisar. Porém, Pernambuco e João Fulano assumem papel ativo nas histórias de Rosa, ao passo que o aedo aparece raras vezes na *Odisséia* e nem chega a participar da narrativa com seus versos, os quais não se intercalam com a fala das personagens. É o coro que interfere na narrativa. Ele tem participação ativa na tragédia: observa as falas das personagens e participa ao falar como corifeu ou como coro. Além disso, o conteúdo de sua fala não é meramente narrativo; é analítico. Não podemos nos esquecer de que ele analisa as circunstâncias do momento presente, aconselha as personagens e até influencia na decisão destas. Pernambuco não chega a interferir na ação das personagens, mas o conteúdo de seus versos, pode-se dizer, mostra o ponto de vista de um observador. Sem se fixar apenas em lendas, debocha das pessoas, mas também mostra as virtudes e as belezas destas. Nesse sentido, os versos desse cantador estão mais próximos da função do coro.

O caráter de antecipação dos fatos é outra característica do coro. Pernambuco, por participar da história, apresenta-se como vertente observadora e crítica dos fatos, além de antecipar ao leitor características das personagens. Já Grivo parece mais próximo do aedo, pois foi contratado para cantar e não estabelece um diálogo direto com as personagens, mas seus versos podem ser relacionados com a história.

Independentemente dos temas das canções e sua relação com as histórias, qual seria o sentido da música nessas narrativas? Na tentativa de responder a essa questão, podemos considerar definições e reflexões de alguns pensadores e estudiosos sobre a música e a poesia.

Música e poesia: um tempo fora do tempo

Nos ensinamentos de Confúcio, a música era a força geratriz de cultura. Na Índia, o livro sagrado *Sama-Veda* revela que a música é a grande harmonia universal e tem a mesma importância que a religião.

Para Platão o movimento da melodia imita a paixão da alma. Aristóteles, por sua vez, questiona: Por que os ritmos e as melodias, que são apenas tons, se mostram semelhantes aos estados da alma?

Rousseau, em *Ensaio sobre a origem das línguas*, afirma que, segundo Estrabão, dizer e cantar eram o mesmo e a poesia é a fonte da eloquência. Para Rousseau, os sons na melodia exprimem “todos os sinais vocais das paixões”, imitam “as inflexões da alma” (ROUSSEAU: 1983, p. 196-197).

Segundo Schopenhauer, a música apresenta para

tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si. Desta forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada, quanto vontade corporificada; assim se explica por que a música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior... (SCHOPENHAUER: 1988, p. 84)

No diálogo *A Alma e a dança*, Paul Valéry imita a forma criada por Platão e toma as personagens do filósofo grego: Sócrates, Fedro e Erixímaco. Fedro, personagem do *Banquete*, entusiasta de Sócrates e do Amor, está pronto aos transportes da retórica e aos elogios algo ingênuos. Erixímaco, o médico, aparece no *Banquete* identificando a essência do Amor a uma sabedoria relativa ao equilíbrio entre as distintas forças que movem o Homem e a Natureza. Valéry descreve o êxtase dos gregos diante da perfeição

do corpo e do movimento ao ver a cena de uma fabulosa dançarina, Atniktê. São expostas, então, duas visões sobre a dança: metáfora do Amor (de acordo com Fedro) ou puro exercício intransitivo do corpo (segundo Erixímaco). O título sugere o problema nas relações entre corpo e espírito. No diálogo *A Alma e a dança*, presencia-se uma breve discussão sobre a dançarina:

ERIXÍMACO

Ó Athiktê! É excelente na iminência!

FEDRO

— A música parece docemente recolhê-la de outro modo, suspendendo-a.

ERIXÍMACO

— A música muda-lhe a alma. (VALÉRY: 1991, p. 36-37)

Segundo José Miguel Wisnik, “um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem. Invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos”. (WISNIK: 1999, p. 24) Ainda segundo o estudioso (1999, p. 25), “o som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”.

A repetição de temas e palavras sugerem que as melodias produzem um tempo circular, recorrente, que resulta num não-tempo. A circularidade de assuntos e da escala gira em torno de uma nota, um ponto de referência, uma tônica dominante, como se houvesse uma palavra ou uma nota fixa, e outras girassem em torno daquela, como os temas recorrentes nas canções de Pernambuco e João Fulano. O buriti, o boi, a moça e o amor são pontos de referência não só da cultura popular e de sua espiritualidade, mas também da circularidade das coisas, da vida e do tempo.

A pergunta que se pode fazer é: por que Cara-de-Bronze contrata um cantador? Grivo, que trouxe a poesia, fará o fazendeiro “mudar a alma”, como é observado na fala de Erixímaco sobre a dançarina? O sentido dessas citações ganha nova significação nas histórias de Guimarães Rosa. Observamos aqui a estrita relação entre música, canção e poesia.

Em 11 de fevereiro de 1964, Rosa escreve a Harriet de Onís, tradutora para o inglês:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida (...) Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente³.

A revelação do homem em Guimarães Rosa não ocorre apenas por intermédio do mito, mas também por meio da música, seja em forma de canção, seja nos recursos utilizados pelo escritor para produzir a musicalidade “subjacente” à narrativa. Segundo Alfredo Bosi:

A poesia, a partir do mercantilismo, mantém-se “autêntica” só quando trabalhada desde o íntimo por um projeto, arriscado e custoso, de reaproximar-se do mundo-da-vida, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma. Para subsistir, a poesia tem precisado superar, sempre e cada vez, aquela di-

³ As correspondências entre Guimarães Rosa e os tradutores de suas obras encontram-se no arquivo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP).

reção teimosa do sistema que faz de cada homem e, portanto, de cada escritor, o ser egoísta e abstrato que Leopardi deplorava. (BOSI: 1983, p. 120).

Música e poesia nessas duas histórias de Guimarães Rosa representam essa possível relação com um mundo espiritual, metafísico, e ambas estão associadas ao tempo e à memória, que é, como observa Alfredo Bosi, “o impulso para a atividade poética e para a música” (BOSI: 1983, p. 191). O mito está fora do tempo. “A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI: 1983, p. 150) Segundo Paul Zumthor, “a memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória” (ZUMTHOR: 1993, p. 139).

Viagem, tempo e memória

A história de Guimarães Rosa como escritor, estudioso e profundo conhecedor do sertão mineiro nos remete à lenda tessálica de Orfeu, músico hábil que cultivara a cítara e, sobretudo, encantava as feras com seus acordes melódiosos. Sua reputação de sábio e de poeta inspirado pelos deuses era difundida em todo o mundo antigo desde o tempo dos argonautas. Estudou a origem, a história e os atributos de todas as divindades, os mistérios da religião grega. Segundo P. Comelin, Orfeu empreendeu longas viagens e passou algum tempo no Egito para fazer-se instruir nas crenças e nas práticas religiosas dos diferentes povos. (COMELIN: 1997, p. 284-285)

Como Orfeu, Guimarães Rosa fez-se instruir nas mais diversas culturas e, como não era um tocador de cítara ou lira, fez da linguagem seu instrumento musical, utilizando onomatopéias, assonâncias e aliteraões, e emprestando à fala dos sertanejos música e poesia.

Assim como na história de Orfeu, nas obras de Guimarães Rosa o tema da viagem traz a vivência que ganha o peso da experiência. É o caso, por exemplo, de Grivo, que atravessou cidades, conheceu pessoas e paisagens e delas extraiu “o ver o que no comum não se vê”. (p. 128) Como diz Walter Benjamin, em “O narrador”, “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. (...) Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe”. (BENJAMIN: 1983, p. 57-58).

A troca de experiências e a arte de narrar não caminham para um fim na obra de Guimarães Rosa. Criam meios para resistir ao texto puramente escrito, mantendo a tradição oral como patrimônio da épica. Dessa forma, se para Walter Benjamin o advento do romance no início da Era Moderna e a nova forma de comunicação, a informação, marcam o declínio da narrativa, em Guimarães Rosa há uma tentativa de “resistir” à modernidade: no conto “As margens da Alegria”, um menino é levado para conhecer uma cidade em construção, provável Brasília, símbolo da modernidade e do desenvolvimento do país na Era Kubitschek, sente-se agredido pelo concreto e quer voltar à natureza e ouvir o canto dos pássaros; “Sorôco, sua mãe, sua filha” mostra a oposição entre as personagens humildes e o trem, outro símbolo da modernidade que “parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem acostumar de ver” (ROSA: 1988, p. 18-19); por fim, em “Cara-de-Bronze”, o protagonista amontoa riquezas no Urubuquaquá e, envelhecido, manda Grivo viajar e trazer poesia, na tentativa de descobrir o sentido profundo das coisas mais simples, distantes do mundo sensível, material e efêmero. Cara-de-Bronze quer o não-tempo, o eterno, o não-caos, condições que a música e a poesia podem oferecer.

Segundo Benjamin, a narrativa

não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (BENJAMIN: 1983, p. 63).

Nesta longa digressão passou-se da viagem à idéia de narrativa para Walter Benjamin, e pode-se notar que tanto o conto “Cara-de-Bronze” quanto o romance “A estória de Lélío e Lina” trazem o tema da viagem: no conto, Grivo é enviado à terra de Cara-de-Bronze, por este, para captar a poesia das paisagens e lugares e contar a ele todas as belezas e poesias de lá; no romance, Lélío é vaqueiro de fora que chega ao Pínhem, na fazenda de Seo Senclér, no início da história. Esta é finalizada com outra viagem de Lélío, ao lado de Lina.

Em “Cara-de-Bronze”, a missão de Grivo é buscar o “quem das coisas”. Diz Guimarães Rosa em carta do dia 25 de outubro de 1963: “Cara-de-Bronze se refere à POESIA (...) Confessa que Aí, Zé, opa!, intraduzível, evidentemente: lido de trás para frente: apô éZ ia: a Poesia...” (BIZARRI: 1980, p. 60).

Na conversa entre os vaqueiros, destaca-se Moimeichego, que quer saber quem é o cantador, quem é Cara-de-Bronze e quem é Grivo. Na discussão entre os vaqueiros Iinhô Ti, Cicica, Adino Mainarte, Sacramento e Doím, é o vaqueiro Tadeu que esclarece o nome oficial de Cara-de-Bronze: “Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram nos recibos...”. Saturnino está sob o signo de Saturno, em grego Cronos. “Saturno era representado como um ancião curvado sob o peso dos anos, carregando uma foice na mão para indicar que preside ao tempo. Em muitos monumentos, é representado com um véu, sem dúvida porque os tempos são obscuros e cobertos por um véu impenetrável.” (COMELIN: 1997, p. 11)

A poesia que chega a Cara-de-Bronze por meio de Grivo parece libertá-lo das correntes do tempo, assim como as trovas do cantador, conforme observou Benedito Nunes:

As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da casa, louvando o Buriti, o Boi e a Moça. Como um acompanhamento musical, as trovas interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o tempo passado dos primeiros se aproxime do tempo presente dos segundos. Essa aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o “sem tempo” do mito. (NUNES: 1967, p. 186-187).

Sobre “A estória de Lélío e Lina”, observou Luiz Roncari: “Assim como o Pínhem era uma ilha de bem-aventurança no sertão, o ano em que Lélío permaneceu ali foi para ele como um tempo fora do tempo”. (RONCARI: 2001: 417) O movimento de integração do herói e desintegração, com os novos donos, segundo Roncari, revela que um ciclo se finda e inicia-se outro, um vaivém, como a dança de Lélío e Lina:

À parte Lélío não se disse a desdém, de dançar com a velhinha antes soprava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fosse uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas — mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. (p. 216)

Pode-se ainda estabelecer uma relação entre o jovem Lélío e o velho Cara-de-Bronze: ambos buscam algo, talvez “um existir sem fim para aprender”. (p. 250) O pri-

meiro, no amor de dona Rosalina; o segundo, no “quem das coisas”, na poesia. Cara-de-Bronze quer “a claridade diversa diferente”, “a conversação nos escuros, rodeando o que não se sabe”, a origem das coisas, a sua essência. Ligada a isso está a memória. É o que Cara-de-Bronze cobra de Grivo, o que ele viu em suas andanças e o que imaginou: “— Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado... — Carecia de se abrir memória! — E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...” (p. 112).

Há um movimento circular nas narrativas que é acompanhado pelo movimento circular da canção de Pernambo e Quantidades. Essa circularidade ocorre desde o retorno aos épicos, aos aedos, ao exercício da memória, na viagem com idas e vindas, como observa o narrador sobre a viagem de Grivo, a serviço de Cara-de-Bronze: “Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir — seja até onde se for — tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (p. 126).

Para Platão, a memória é uma possibilidade de retorno ao Mundo das Idéias. Os aedos asseguram a permanência dos poemas de Homero pelos exercícios mnemônicos. Quantidades anuncia Grivo, fala de suas viagens e do boi andarilho, canta o Buriti e, finalmente, fala do tema da moça, do amor. A música liga o passado ao presente; é memória.

Tanto Grivo como dona Rosalina recuperam o sentido, as lembranças; são contadores de histórias. Tanto Grivo como Quantidades estão a serviço de Cara-de-Bronze. O primeiro lhe traz o som, e o segundo, o sentido das coisas, mas ambos “mudam-lhe a alma”.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador, in: BENJAMIN, Walter et al. *Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 57-74.

BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 27-28.

ÉSQUILO. *Orestéia*. Trad. Joaquim Alves de Sousa. 3 ed. Lisboa: Livraria Cruz, 1966.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1986.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

NUNES, Benedito. A viagem do Grivo, in: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 181-195.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 413-448, maio/ago. 2001.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 79-253.

_____. *Primeiras estórias*. 33 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 7-12; 18-21.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas, in: *Textos escolhidos*. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 165-205. (Os pensadores).

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação (Parte III), in: *Textos escolhidos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 5-88. (Os pensadores).

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. São Paulo: Imago, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.