

NIETZSCHE, GUIMARÃES ROSA E A MÚSICA: ALGUMAS NOTAS SOBRE **TUTAMÉIA**

Edson Santos de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Doutor em Estudos Literários.

E

Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura de dois contos (Lá nas campinas e Curtamão) e dois prefácios (Aletria e Hemenêutica e Nós, os temulentos), textos de **Tutaméia**, de Guimarães Rosa. O artigo analisa duas epígrafes de Schopenhauer, que insistem na releitura. Ambas estão em **Tutaméia** e têm sintonia com a noção de música tanto nesse pensador quanto na obra de Nietzsche. O pensamento nietzschiano, no entanto, apostando na música como arte do irrepresentável, através de aforismas e paradoxos, escapando ao conceitual e à metafísica de Schopenhauer, parece ser mais apropriado para a leitura de **Tutaméia**, obra construída numa escrita nômade, dionisíaca, numa festa em que há uma predominância do significante sobre o significado.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Nietzsche. Música. Tutaméia. Irrepresentável.

Em **Tutaméia**, de Guimarães Rosa, o leitor encontra duas epígrafes de Arthur Schopenhauer cujos conteúdos acenam para a importância da releitura. Na primeira, temos: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2009, p. 5). Na segunda, encontramos a proposta de uma “construção em conjunto” do texto filosófico, insistindo ainda na releitura: “Já

a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma mensagem.” (ROSA, 2009, p.266).

Nossa proposta é demonstrar que as epígrafes de Schopenhauer em **Tutaméia** não remetem apenas a uma releitura, mas têm sintonia com a música, que escapa ao conceitual. Nessa linha, os dois paratextos de Schopenhauer se articulam com o pensamento de Nietzsche. Importa notar que desde a primeira obra rosiana – **Sagarana** – livro em que podemos encontrar um enredo abundante, a sonoridade da linguagem sempre esteve presente e continua em outras obras do escritor mineiro. A música, na escrita de Rosa, além de remeter a um gozo da linguagem, parece apontar, no caso de **Tutaméia**, para aquilo que escapa à simbolização.

Analisando o percurso da escrita rosiana, é possível notar uma gradual condensação de seus textos. Em São Marcos, de **Sagarana**, encontra-se um pequeno poema enumerando reis assírios, sugerindo assim uma simpatia pelo embaçamento e sonoridade da linguagem. Em “Nenhuma, nenhuma,” de **Primeiras estórias**, nota-se uma significativa rarefação do enredo, sem contar os cortes na fala de Riobaldo em **Grande sertão:veredas**.

Já em **Tutaméia**, a opacidade de algumas narrativas é tão grande a ponto de encontrarmos quase que a presença de significantes, como se pode constatar, por exemplo, em “Arroio das Antas”, “Lá nas Campinas”, “Curtamão”, “Zingaresca”, para ficarmos apenas em algumas narrativas dessa última obra rosiana. Nessa linha, pode-se dizer que a linguagem faltante entra em sintonia com a própria realidade carente. Como afirma, Willi Boole, “Em **Tutaméia**, a realidade do sertão não é representada pelo que lá existe, mas pelo que falta – essa falta, por sua vez, existindo na imaginação, nos desejos coletivos (BOOLE, 1973, p. 130). Escrevendo em ponto de letra (e a letra, para Lacan, sendo enfocada como litoral, é a parte elementar do significante, possibilitando ciframento e deciframento, estabelecendo uma transição entre o real e o simbólico) Guimarães Rosa vai lançar mão de expressões e vocábulos musicais apontando para o vazio da linguagem, vazio estrutural, entendido como possibilidade de significação. De todas as artes, a música é aquela que mais se aproxima do real, que sempre escapa à simbolização, como propõe Lacan. Fazemos então um parêntese para entendermos a concepção que Schopenhauer tinha da música, bem como o que levou o filósofo Nietzsche a ser influenciado pelo autor de

O mundo como vontade e representação e, ao mesmo tempo, a romper com ele.

Num estudo sobre Schopenhauer, Montardo afirma que a vontade corresponderia à coisa em si, na esteira de Kant, ao passo que o mundo é fenômeno, espelho dela:

O mundo como objetividade da vontade é fenômeno, portanto, ligado à questão da necessidade, enquanto que a vontade é livre por ser a coisa em si e por não ter relação qualquer com a necessidade (...). Nesse sentido, o fenômeno está ligado à razão ao passo que a vontade, como a coisa em si, é livre, onipresente.” (MONTARDO, 2005, p. 02).

Barros, em outro estudo sobre o filósofo, garante que a música tem a capacidade de representar diretamente a vontade, ao passo que outras artes representam a partir da ideia (BARROS, 2012, p.185). A palavra está sintonizada com o conceito, mas o som não tem forma. Como afirma o pensador alemão

(...) A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda vontade como o mundo o é, como o são as próprias ideias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais (SCHOPENHAUER, 2001, p. 271).

Os escritos do jovem Nietzsche apresentam pontos convergentes com o pensamento de Schopenhauer, principalmente no que se refere à música como arte capaz de escapar ao conceitual. No entanto, o sistema filosófico criado pelo autor de **Ecce homo** em sua fase madura, tem nítidas diferenças do pensamento proposto pelo autor de **O mundo como vontade e representação**. Schopenhauer, acreditando no poder ilimitado da vontade, que não se esgota, encara a existência como sofrimento, já que nunca há satisfação plena, o que levou o filósofo a valorizar a ascese, abrindo brechas para a crítica de Nietzsche. O autor de **O nascimento da tragédia** já apresenta uma visão de mundo diferente, propondo a força do dionisíaco, que teria sido relegada pela racionalidade apolínea da filosofia ocidental, com o advento da civilização. Na Grécia arcaica, segundo o filósofo, havia uma maior ligação entre o dionisíaco e o apolíneo, embora eles sempre fossem vistos como antagônicos. A natureza do trágico, para Nietzsche, depende da confluência desses dois mundos. Em Dioniso estaria a ausência de forma e a tragédia seria a manifestação da vida, rompendo com a metafísica cristã, estribada em Platão. Enquanto Apolo, na busca do equilíbrio e

da forma, tende à pintura, Dioniso, marcado pela fragmentação, se inclina para a música, segundo o filósofo. Em **O nascimento da tragédia**, no Fragmento 16, Nietzsche chega a fazer uma longa citação de Schopenhauer, da qual retiramos o seguinte trecho:

(...) Pois a música, como foi dito, difere de todas as outras artes por não ser cópia do fenômeno ou, mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da própria vontade e, portanto, apresenta, para tudo o que é físico no mundo, o correlato metafísico, para todo fenômeno a coisa em si.” (NIETZSCHE [1844-1900], 1987, 15).

Nietzsche, numa fase mais madura, ao lançar mão da música para expressar o mundo dionisíaco, parece ir mais longe do que Schopenhauer. Alguns pesquisadores do autor de **Ecce Homo** acreditam que a música possa ser entendida de um modo menos metafísico do que a forma como Schopenhauer concebe essa arte. Célia Evangelista de Paula, citando Mosé, afirma que quando Nietzsche se refere à música, não está fazendo alusão apenas “à arte musical em si, mas a uma “melodia original dos afetos” (...) ou a

uma língua originária, puramente sonora, impossível de ser simbolizada, fundo de todas as coisas, o *querer universal*. Esta música impossível de se manifestar, por se caracterizar pela ausência de forma, é o dionisíaco. Dessa música originária é que nasceria a música que conhecemos (PAULA, apud MOSÉ, 2006, p.1 - Grifo do autor).

Podemos lançar aqui uma hipótese: essa “língua impossível de ser simbolizada” não teria ligação com a pulsão invocante? Vicente, citando Didier-Weill, afirma que é pela via da música que a mãe, através de sua voz, faz ao bebê um convite para humanizar-se (VICENTE, 2014, p.94). Schwarz e Moschen, seguindo Didier-Weill, parecem caminhar nessa direção, ao afirmarem que o surgimento do elemento musical se localizaria no traço unário.¹ A música, nessa visão nietzshiana proposta por Mosé, não teria ligação com *alíngua*, já que esta se conecta ao real, uma vez que é não-toda? (MILNER, 1987, p.19, destaque nosso).

Acreditamos que as referências à música em **Tutaméia** devem ser analisadas nessa perspectiva. Rosa, escrevendo em ponto de letra - entendendo a letra como litoral, “ponto de interseção entre linguagem e gozo” (PINTO, 2005, p. 72) - lança mão de

Assim, a música aparece como uma via possível para compreender a relação primordial do sujeito ao Outro, pois ela permite comemorar, reportar a um tempo de origem do sujeito quando, antes de receber a palavra, ele recebe o traço unário, onde ulteriormente a palavra germinará. Podemos localizar nesse traço o surgimento do elemento musical tão simples e intraduzível como é a nota musical, que o infans recebe da voz do Outro materno antes que possa apreender o sentido dos fonemas. Como refere Didier-Weill (ibid., p. 240241), “uma nota de música (um lá bemol, por exemplo) é estritamente intraduzível por outra nota. [...] Lá bemol não reenvia a um significado, e sim a um puro real”. Assim, o poder da música é o de evocar um além do sentido, remeter a um ponto zero de significância naquilo que acendeu o sujeito à existência. (SCHWARZ, Cristina e MOSCHEN, Simone. A pulsão invocante e o abismo das origens: notas sobre a música e o silêncio. In: Cadernos Psicanalíticos-CPRJ. Rio de Janeiro, v. 34, n.27, p.153-169, jul./dez.2012, destaque nosso).

um discurso musical para buscar uma linguagem adâmica, colada às coisas. Não é gratuito o uso de paradoxos em **Tutaméia** e o autor mineiro, em entrevista a Günter Lorenz, afirma: “Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA apud COUTINHO, 1983, p. 68). Nessa linha, Guimarães Rosa vai buscar o gozo da linguagem, enfatizando, em algumas narrativas, o sonoro, o fora do sentido, “próprio da música, que dá a ouvir o que tem de inaudito”, como propõe Didier Weill (DIDIER-WEILL, 1999, p. 11).

Faremos a seguir breves leituras dos contos “Lá, nas campinas”, “Curtamão” e de dois prefácios: “Nós os temulentos” e “Aletria e Hermenêutica”, todos de **Tutaméia** (ROSA, 2009). Há outras referências musicais nessa obra, mas nesta comunicação nos limitaremos a esses textos.

Um bom número de contos de **Tutaméia** se constroem no plano do simbólico, mas é possível encontrar textos em que há uma aproximação com o real. As categorias “real” e “simbólico” estão sendo entendidas numa visão lacaniana. Em “Lá nas campinas” (ROSA, 2009, p. 130-134), o protagonista vive repetindo um resto de frase – “Lá nas campinas” – fragmento que é retomado várias vezes. À medida que o conto avança, essa expressão vai sendo reduzida até terminar num *lá*, acenando não só para lugar indefinido, mas também para nota musical: “Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “Lá..” Mas não acho as palavras”(ROSA, 2009, p. 134, destaque do autor). O nome do personagem é Drijimiro, corruptela de Argemiro, palavra que contém duas raízes: *árgilos*, argila em grego, e *miro*, de *mirare*, em latim, que significa mirar. No início do conto, ao descrever o personagem tentando se lembrar de um lugar distante, na infância, o narrador faz referência ao vocábulo “ocra”, argila, através de uma corruptela, a palavra “oca”: “Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim de fundo – desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos d’água jorrando de barrancos (ROSA, 2009, p. 130, destaque nosso). Drijimiro é aquele que, em suas lembranças, volta ao barro, ao sopro divino da criação, ao *árgilos*, ao oco da palavra, ao irrepresentável. No primeiro parágrafo, o narrador descreve a voz do personagem: “*Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar aquilo*”, (ROSA, 2009, p. 130. destaques nossos). Descrevendo apenas o som, a voz do protagonista, o narrador acena para o discurso musical, para o significante puro, enfim para uma “melodia original dos afetos”

(PAULA apud MOSÉ, 2006, p.01). Como propõe Jean-Michel Vivès, na voz há, paradoxalmente, uma dimensão áfona. Isso nos leva a retirar a voz da dimensão simbólica e aproximá-la do real:

(...) Essa dimensão áfona, embora paradoxal, é também a que nos afasta de uma psicofonologia, tornando possível situar a voz não do lado de suas variações imaginário-simbólicas (altura, ritmo), e sim do lado do real e da estrutura. A compreensão da voz como algo potencialmente silencioso nos faz perceber o que está em jogo no discurso sem fala, bem como definir determinado tipo de silêncio. (VIVÈS, 2012, p.15).

O narrador, no final do conto, reconhece ter perdido o fio da narrativa e se atém apenas a um lá, nota musical, lugar impreciso e vazio, aceitando os limites da palavra: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “Lá..” Mas não acho as palavras” (ROSA, 2009, p. 134).

Na mesma tentativa de estabelecer ligações entre a música e o real, está o conto ‘Curtamão’ (ROSA,2009, p.67-71). O texto se inicia com a seguinte frase: “Convosco componho”. A palavra compor remete não só à composição do texto literário, mas também ao musical. Nessa mesma narrativa, há outras expressões ligadas à música. Ao se referir à planta da casa que está construindo, o pedreiro afirma: “Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo - a minha construção, desconforme a reles usos”(ROSA,2009, p. 69, destaque nosso). Construindo uma escrita na instância da letra, na tensão entre linguagem e gozo, a Guimarães interessa mais o modulejo, o sotaque, isto é, o som, como se pode constatar nessa frase: “Primeiro o sotaque, depois a signifa” (ROSA,2009, p.69). Em outros termos, o sotaque, a musicalidade, enfim, o signifiante e a voz valem mais do que o significado.

A pesquisadora Vera Novis (NOVIS, 1989, p. 63), analisando esse conto, mostra que a casa que o mestre-de-obras constrói corresponde à obra rosiana. O narrador convida o leitor a compor sua construção, isso é, seu texto, texto este que nem sempre foi bem recebido por alguns estudiosos, presos ao conceitual. Não é gratuita a decisão do construtor de fazer uma casa “sem janelas e portas”, ao avesso, valorizando mais o som, mais o sotaque do que o significado. Quando o narrador resolve “botar o edifício ao contrário”, supomos que ele queira mostrar o avesso

da palavra, seu oco. Nesse conto metalinguístico, Guimarães Rosa se coloca como escritor-constutor, escritor-compositor que convida o leitor a *compor* com ele outro texto, que escapa ao simbólico: “O que conto, enquanto; ponto” (ROSA, 2009, p. 67). Não se trata de aumentar um ponto no conto, como diz o ditado - “Quem conta um conto aumenta um ponto” - mas de colocar apenas ponto, que vale mais do que a palavra. Há uma frase no conto que recebe três elaborações. A primeira é: “E o que não digo”. A segunda: “E o que não digo, meço palavras” E a terceira: “E o que não dito”. Pensamos que essas três frases vão além de um “ofício sagrado de escrever”, como aponta Novis (1989, p. 64-65). Medir palavras seria buscar o não dito, o vazio, a Coisa, “o que do real padece do significante”, como aponta Lacan no **Seminário 7** (LACAN 1997, p. 157). Na mesma linha de ruptura com o simbólico se encaixa o prefácio “Nós, os temulentos” (ROSA, 2009, p.151-155).

O prefácio descreve as andanças de um bêbado vendo a realidade pelo disforme, misturando realidade e ficção. O crítico Benedito Nunes, ao analisar esse paratexto, afirma que a temulência tem a ver com a orgia (NUNES, 1976, p.208). Os trocadilhos e paradoxos do prefácio levam ao humor, rompendo assim com a percepção apolínea do mundo e propondo uma embriaguez dionisíaca, celebrada em uma festa de significantes. Chico é um *flaneur* sertanejo que em seus paradoxos vai deslocando as palavras a partir do não senso, criando atritos com a lógica, levando o leitor a ver a realidade sob o signo da ficção, da temulência, do humor. No trecho que segue, a expressão “bêbado outra vez”, que é uma advertência de um sacerdote com quem ele se encontra, é entendida por Chico de outra forma: o padre estaria tão bêbado quanto ele:

E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer – Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. - ‘É? Eu também... O Chico respondeu, com báquicos, o melhor solução e sorriso (ROSA, 2009, p. 151, destaque do autor).

Nesse trecho e em todo o prefácio, o autor coloca a própria linguagem em temulência na medida em que a fala do narrador, que deveria estar escrita numa tipografia normal, já que ele é quem conduz o texto, se apresenta em itálico. Por outro lado, as frases do bêbado Chico, que deveriam ser escritas em itálico,

em letras cambaleantes, aparecem em tipos normais. Desse modo, o próprio narrador é contaminado dionisiacamente pelo personagem. Além disso, outras palavras-valise e paradoxos também cambaleiam a linguagem tais como “peruibambo”, “segura incerteza”, “copoanheiros”, “embriagatinhava”. Se em “Nós, os temulentos”, Rosa desarticula dionisiacamente a linguagem, aumentando a carga polissêmica e produzindo o humor, em “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 2009, p. 29-40), a escavação do real é realizada através de uma poética subtrativa. Nesse prefácio o autor tenta definir os seres por extração, isto é, reduzindo-lhes os traços, buscando o vazio da representação, como se pode constatar em frases como “Os dedos são anéis ausentes?”, “O O é um buraco não esburacado”, “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...”. Colhendo várias imagens em “eliminação parcial”, Rosa vai se aproximando da poesia e conseqüentemente da música, como se pode comprovar na citação: “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música”. A última frase desse prefácio é significativa: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”, frase que nos leva à noção de Coisa em Lacan, quando mostra no **Seminário 7**, como o oleiro cria o vaso em torno do vazio (LACAN, 1997, p.153).

Citando Schopenhauer em **Tutaméia**, dialogando com a música através de paradoxos, silêncios e vazios como forma de expressar o inaudito, Guimarães Rosa parece se inclinar mais para Nietzsche, que se considerava discípulo (ainda que irreverente) de Schopenhauer. Os dois filósofos viram na música a possibilidade de escapar ao sentido que o fascismo da linguagem nos impõe. O gosto pelo paradoxo, tão frequente em **Tutaméia**, está presente também em toda a obra nietzschiana. A diversidade de perspectiva que Nietzsche, filósofo-poeta, oferece na construção de seu texto, tem sintonia com os jogos de linguagem de **Tutaméia**, livro inacabado, no sentido blanchotiano, plasmado em linha de fuga, em relações.

Num estudo sobre Nietzsche, Azeredo, citando Deleuze, enfatiza dois pontos no pensamento do autor de *A origem da tragédia*: o aforisma e o nomadismo. Rompendo com o conceitual, o filósofo alemão “exige um outro modo de relação com o conjunto de seus textos” (AZEREDO, 2000, p. 18, destaque nosso). Para Deleuze, o maior pensador nômade é Nietzsche, filósofo voltado para a diferença, para um mundo de devires e intensidades, para uma filosofia do afeto e não da irracionalidade, como muitas vezes é conhecido (SHÖPKE, 2004, p.177).

Outro estudioso, Rogério Miranda, afirma que “o pensamento de Nietzsche não se dá senão na medida em que se mascara, se re-lê, se *des-diz* e se subtrai a todo controle, a todo domínio, a toda interpretação” (ALMEIDA, 2005, p. 16 destaque do autor). Um aforisma nietzschiano ou um paradoxo rosiano têm um denominador comum: o deslocamento, o fora do sentido, o nomadismo da linguagem, que só encontram guarida no silêncio e na música. Não é gratuita a presença em **Tutaméia** de três contos sobre ciganos, povo nômade por excelência: “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca”. Vale ainda lembrar, como mostrou Vera Novis, que nesse último livro rosiano, vários personagens migram de uma narrativa para outra. O personagem Ladislau, por exemplo, além de ser o narrador de “O outro ou o outro”, está ainda presente nos contos “Intruge-se”, “Vida Ensinada” e “Zingaresca” (NOVIS, 1989, p. 25). Assim, o nomadismo da escrita rosiana dialoga com o nomadismo do pensamento nietzschiano. Ora, a música é nômade em sua estrutura, já que os sons são 10 sucessivos e simultâneos, ritmando a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo, acenando para dois tempos, o linear e o virtual” (WISNICK, *apud* AZEVEDO, 2007, p.127). O mesmo autor afirma: “Mexendo nessas dimensões, a música não se refere nem nomeia as coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável (WISNICK, *apud* AZEVEDO, 2007, p. 127).

O leitor dessa escrita nômade de **Tutaméia** só encontra provisoriamente o sentido, que está sempre em movimento puro, movimento este que não é só deslocamento, mas intensidade: personagens se deslocam, frases se tecem com os prefácios, provérbios são colocados ao avesso, enfim há sempre um texto inacabado, que se apresenta como enigma. Ao nos convidar a ler alguns contos de **Tutaméia** sem buscar significação, Guimarães Rosa acena para a música, entendida como “melodia original dos afetos”, silêncio e letra, sopros de linguagem. E casualmente citando Schopenhauer, solicitando do leitor uma releitura, Rosa nos leva a Nietzsche, ofertando-nos textos em ponto de letra, num quase zero de significância, enfim, palavras que têm canto e plumagem.

NIETZSCHE, GUIMARÃES ROSA AND MUSIC: SOME NOTES ON **TUTAMÉIA** ABSTRACT

This work aims at performing an analytical rereading of two stories (“Lá nas campinas” and “Curtamão”) and two prefaces (“Aletria e Hermenêutica” and “Nós, os temulentos”) from Guimarães Rosa’s **Tutaméia**. It analyzes two epigraphs by Schopenhauer that insist in the rereading. Both are in **Tutaméia** and are in tune with the notion of music in this thinker’s work as well as in Nietzsche’s. However, since the Nietzschean thinking wagers on music as an unrepresentable art, through aphorisms and paradoxes, escaping from what is conceptual and from Schopenhauer’s metaphysics, it seems to be more appropriate for the reading of **Tutaméia**, a work built on a nomad, Dionysian writing, wherein there is a predominance of the significant over the signified.

Keywords: Guimarães Rosa. Nietzsche. Music. Tutaméia. Unrepresentable.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e o paradoxo**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. **Nietzsche e a dissolução da moral**. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.
- AZEVEDO, Renata Matos de. **Vestígios do impossível: refletindo sobre música a partir da psicanálise**, 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem. Campos dos Goytacazes, 2007.
- BARROS, Márcio Benchimol. **A música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer**. Belo Horizonte: Kriterion, v. 53 n.125, jun. 2012.
- BOOLE. Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COUTINHO, Eduardo. “Diálogo com Guimarães Rosa: (entrevista a Günter Lorenz)”. In COUTINHO (Org.)

Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

DIDIER-WEILL, Alain. **Invocações:** Dioniso, Moisés, São Paulo e Freud. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7:** a ética na psicanálise; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua.** Tradução de Angela Cristina Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MONTARDO, Sandra Portella. **A vontade de Schopenhauer a Nietzsche:** um impulso para duas transcendências. Disponível em: <WWW.bocc.ubi.pt./pag/montardo-sandra-schopenhauer-nietzsche.pdf>. Acesso em: 03 abr.2015.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem.** São Paulo: Civilização brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas.** 4. ed., Seleção de textos de Gerárd Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, [1844-1900] 1987 [Coleção Os pensadores].

NOVIS, Vera. **Tutaméia:** engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAULA, Célia Evangelista de. **Nietzsche e a música:** considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida. Brasília, UNB, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, 2006. Disponível em: <www.consciência.org/nietzsche-música>. Acesso em: 29 mar.2015.

PINTO, Jeferson M. Verdade e ficção em uma erótica pragmática. In: **Aletria:** Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v.12, p.69-75, abr. 2005.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias). 9., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. Lá nas campinas. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias) 9. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 130-134.

ROSA, João Guimarães. Curtamão. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras Estórias. 9. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 67-71.

ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias), 9. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 03-12.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. Nós, os temulentos. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. 9. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 151-155.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto: São Paulo:Edusp, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, [1788-1860] 2001.

SCWARZ, Cristina e MOSCHEN, Simone. A pulsão invocante e o abismo das origens: notas sobre a música e o silêncio. **Cadernos Psicanalíticos** - CPRJ. Rio de Janeiro, v.34, n.27, p.153-169, jul./dez.2012).

VICENTE, Maria de Fátima. **Psicanálise e música**: aproximações. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa/Corpo Freudiano/ Seção Rio de Janeiro, 2012.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 19/06/2015

Aceito em: 5/11/2015