

Guimarães Rosa e o canto das sereias

Erich Soares Nogueira*

Resumo

O artigo considera o mito das sereias e seu canto sedutor, tal como se encontra na *Odisseia*, de Homero, e identifica três diferentes modulações vocais desse canto para articulá-las à linguagem poética e ao ato de narrar na obra de João Guimarães Rosa. Para isso, parte-se das anotações de um artigo do psicanalista francês Hervé Bentata, que pontua três significantes gregos que se referem à voz das sereias: *phthoggos* (grito, ruído ou som inarticulado); *op's* (canto melodioso e feminino); *aoïde* (a dimensão de saber transmitida por esse canto). Apoiando-se na reflexão de pensadores da crítica literária, da filosofia e da psicanálise (principalmente Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin e Adorno e Horkheimer), o artigo, em comemoração aos setenta anos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, relaciona passagens dessas obras às modulações vocais do canto mítico das sereias. Essas dimensões sonoras podem ser escutadas na vocalidade do texto literário em três registros específicos: nos gritos e ruídos do sertão, com seu ponto de vertigem próximo a um abismo vocal, inumano e animalizante; nas reverberações vocais do feminino, como nos desvelamentos da voz de Diadorim e nas tonalidades maternais da personagem Lina, em “A estória de Lélío e Lina; e na importante dimensão de saber transmitida na voz e na palavra dos contadores rosianos.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; voz; canto das sereias; *Grande sertão: veredas*; *Corpo de baile*.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-9969-4180>.

Guimarães Rosa and the Song of the Sirens

Abstract

This article considers the myth of the Sirens and their seductive song, as found in Homer's *Odyssey*, and identifies three different vocal modulations of this song, connecting them to the poetic language and the act of narration in João Guimarães Rosa's work. To do so, it draws on notes from an article by the French psychoanalyst Hervé Bentata, who points out three Greek signifiers referring to the voice of the Sirens: *phthoggos* (scream, noise or inarticulate sound); *op's* (melodious and feminine song); *aoïde* (the dimension of knowledge transmitted through this song). Based on the reflections of thinkers in literary criticism, philosophy and psychoanalysis (mainly Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin and Adorno and Horkheimer), the article, in commemoration of the seventieth anniversary of *Corpo de baile* and *Grande sertão: veredas*, articulates excerpts from these works to the vocal modulations of the mythical song of the Sirens. These sound dimensions can be heard in the vocalicity of the literary text in three specific registers: in the screams and noises of the backlands, with their vertiginous point close to a vocal abyss, inhuman and animalizing; in the vocal reverberations of the feminine, as in the unveilings of Diadorim's voice and in the maternal tones of the character Lina, in "A estória de Lélío e Lina"; and in the important dimension of knowledge transmitted through the voice and words of the storytellers of Guimarães Rosa's work.

Keywords: Guimarães Rosa; voice; song of the sirens; *Grande sertão: veredas*; *Corpo de baile*.

Recebido em: 14/07/25 // Aceito em: 28/11/25

Em seu belo ensaio “O encontro do imaginário”, presente em *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) confere ao mito das sereias de Homero um estatuto universalizante: o encontro entre Odisseu e o canto das sereias atuaria como matriz das narrativas ocidentais, na medida em que elas mantêm certa distância dessa voz mítica e perigosa, ao mesmo tempo que a incorporam e a expressam no texto literário. Inicialmente, importa lembrar que, na conhecida passagem da *Odisseia*, as sereias convidam Odisseu a uma aproximação: “Dirige-te para cá”, elas cantam, prometendo-lhe mais deleite e saber, caso ele fique mais perto do canto melodioso e da ilha onde restam os ossos de outros navegantes (Homero, 2006, p. 145). Blanchot, na abertura de seu breve ensaio, afirma algo notável sobre esse chamado: “As Sereias, consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que indicava apenas a direção em que se abriam as verdadeiras nascentes e a verdadeira felicidade do canto” (Blanchot, 2005, p. 3), aludindo a um canto sempre “ainda por vir”, em um espaço derradeiro que, em vez de voz e música, oferece apenas o silêncio da morte. Como irresistível chamado a uma satisfação plena, impossível “nas condições normais da vida”, esse canto torna-se sedutor porque convida a “percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (Blanchot, 2005, p. 4). Assim, o canto das sereias apontaria para um lugar humanamente inacessível, mas que continuaria a nos invocar e a ressoar na cultura ocidental. Para Blanchot, a narrativa, como canto humano, articula-se a essa voz originária na medida em que a literatura instaura, no movimento da narração, uma distância mais ou menos segura do ponto mais vertiginoso e enigmático dessa voz mítica, que poderá então ecoar na palavra poética.

Daí sua formulação abrangente: “A narrativa é heroicamente e pretensiosamente a narrativa de um único episódio, o do encontro entre Ulisses e o canto insuficiente e atraente das Sereias” (Blanchot, 2005, p. 7).

Retomarei essa questão no artigo. Por ora, vale assinalar que, embora o mito das sereias seja bastante curto na extensão da *Odisseia*, ele parece continuamente invocar a escuta de quem trabalha com a filosofia, a psicanálise e a literatura, de modo a atualizar sua presença e seus efeitos em diferentes extensões da cultura e comprovar sua inesgotável força de atração. Na filosofia, é já clássica a análise de Adorno e Horkheimer (1985), que leem o percurso de Odisseu também com um alcance universal, isto é, como uma viagem alegórica da própria constituição do sujeito, capaz de vencer as potências míticas e, assim, garantir os contornos necessários da identidade do eu. E não faltam produções em outros campos: Todorov (2003), na literatura; Hervé Bentata (2009) e Jean-Michel Vivés (2012), na psicanálise; e, no Brasil, desdobramentos tanto na filosofia quanto na teoria da narração e na crítica literária, como em trabalhos de Jeanne Marie Gagnebin (2006), Luís Inácio Oliveira (2008) e Adelia Bezerra de Meneses (2020).

Se, como nos ensina Blanchot, as ressonâncias do canto das sereias podem ser escutadas de modo privilegiado no canto humano que é narrativa, proponho que, na obra de Guimarães Rosa, o trabalho com a linguagem e o próprio ato de narrar de seus contadores dão a escutar modulações fundamentais dessa voz mítica. Para escutar mais claramente essas modulações, recorro a um texto do psicanalista francês Hervé Bentata (2009), que pontuou com justeza os três significantes que, no texto grego de Homero, designam três diferentes dimensões do canto das

sereias: *phthoggos*, *op's* e *aoide*. O termo *phthoggos* refere-se à voz em sua dimensão de grito, ruído ou som inarticulado; *op's* refere-se à voz em sua dimensão de canto melodioso, sedutor e feminino; e *aoide* corresponde à voz aliada à transmissão de um saber.

Com efeito, se voltarmos ao canto XII da *Odisseia*, esses vocábulos gregos podem ser localizados nos momentos em que as sereias são referidas: no encontro de Odisseu com a feiticeira Circe e na passagem pela ilha dessas figuras híbridas, uma mistura de mulher e pássaro.¹ É a deusa Circe quem adverte Odisseu sobre o perigo do canto das sereias, indicando ao astuto herói como sobreviver ao encantamento da voz sem, no entanto, abrir mão do gozo de escutá-la. O artifício é bem conhecido: pedir aos remadores que tapem os ouvidos com um pouco de cera e amarrem Odisseu firmemente ao mastro do navio. Em sua fala, Circe refere-se à voz como *phthoggos*, destacando, portanto, que o perigo de ser levado pelo canto se deve à escuta de um som inarticulado, como um grito, próprio dessas figuras entre o humano e o animal – comparativamente, o mesmo termo *phthoggos* refere-se ao “rosnar” (Bentata, 2009, p. 15) ou “grunhido” (Vivés, 2012, p. 84) do ciclope. Alguns versos adiante, porém, quando Odisseu está justamente “à distância de um grito” (Homero, 2006, p. 145) da ilha onde se encontram as sereias, vemos que elas se dirigem ao navegante por meio de um canto associado à palavra. E entendemos que a força de sua invocação opera em duas vias: o canto deleita e envolve Odisseu, enquanto as palavras o convidam a se aproximar, dizendo que ouvirá as narrativas de “tudo” que se passara em Troia e de “tudo

¹ Na *Odisseia*, não há uma descrição física das sereias, mas a forma híbrida de cabeça de mulher e corpo de ave de rapina surge nas suas representações iconográficas mais originárias, como em um vaso ático datado aproximadamente de 490 a.C., com as sereias ao redor do barco de Odisseu – ver Meneses (2020) e Oliveira (2008).

quanto se passa na terra fecunda” (Homero, 2006, p. 145), e poderá seguir viagem mais sábio.² Aqui, comparecem justamente os termos em grego *op's*, que alude à dimensão encantatória e feminina da voz, e *aoide*, que aproxima essa voz do canto épico e seu saber prometido. Promessa igualmente irresistível, pois possibilitaria a Odisseu, além de um saber totalizante, o prazer de escutar o que se passara em Troia, ou seja, a narração dos feitos que o glorificariam como herói. É quando o sentido letal do canto se redobra: se fosse levado pela promessa das sereias como outros marinheiros, Odisseu morreria em pleno mar, e não se configuraria o relato de seu heroico retorno a Ítaca (Oliveira, 2008, p. 43). Em síntese: ceder ao aliciante convite das sereias significa tanto a morte do navegante quanto a da sua memória como figura épica da *Odisseia*. No entanto, amarrado mais firmemente ao mastro de seu navio por seus companheiros, Odisseu sobrevive às sereias e, mais do que isso, ainda poderá, ele mesmo, narrar essa passagem de sua aventura na corte dos feácios.

Isso posto, a articulação entre o canto das sereias e a vocalidade na obra de Guimarães Rosa pode ser feita, analogicamente, por via das modulações vocais expressas pelos três significantes gregos – *phthoggos*, *op's* e *aoide* –, que captam e exprimem três dimensões da voz que continuam a ressoar, certamente atualizadas e reconduzidas pelos caminhos do sertão, na prosa poética do autor. Caberia indicar que, em meu livro *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa* (Nogueira, 2018), foram identificadas algumas vertentes temáticas ligadas à voz como importantes linhas de força que atravessam a obra rosiana: a dimensão dos urros e ruídos que expressam a

2 Sobre a relação mais ampla entre as sereias e o saber na cultura ocidental e algumas atualizações dessa questão no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, ver Meneses (2020).

animalidade ou a violência; as tonalidades femininas da voz e suas reverberações eróticas; e o especial lugar da voz dos contadores na transmissão das histórias. Neste artigo, o objetivo é retomar esses eixos temáticos, mas para argumentar que, em seu conjunto, eles ganham notável articulação e fundamento no mais conhecido mito da voz na cultura ocidental: o canto das sereias. Assim, em comemoração aos 70 anos de publicação de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, retomam-se passagens dessas narrativas, algumas delas citadas na conclusão de meu livro, mas realizando-se uma leitura e uma expansão das referências por esse novo e inédito viés.

A voz bruta e as margens do humano (*phthoggos*)

Para nos ajudar nesse trabalho de análise, será necessário manter no horizonte a vertente psicanalítica do artigo de Bentata. Conforme argumenta o autor, *phthoggos* corresponde ao grito inarticulado, contínuo, ainda não recortado pelo significante e, por isso mesmo, fora do campo do simbólico. Esse grito aproxima-se do registro do “real” (formulado por Jacques Lacan): uma dimensão que, frente à incidência da linguagem e seus sentidos, sempre repõe um resto inapreensível que escapa a essa operação significante. Com o termo grego *phthoggos*, entende-se a sedutora promessa das sereias como um chamado quase irresistível para alguns: o de um impossível retorno a um lugar anterior à própria constituição do sujeito pela linguagem, onde se instalaria um gozo absoluto que, afirma Bentata (2009, p. 15), “confunde a vida com a morte”.

De modo geral, no campo literário, seria evidentemente contraditório afirmar que, por meio da palavra, poderia se

manifestar plenamente essa dimensão fora do campo da linguagem ou a presença mais totalizante dessa voz arcaica (*phthoggos*). Por efeito da linguagem que nos é constitutiva, já vivemos, com maior ou menor eficiência, com um “anteparo” ou uma necessária “surdez” a essa dimensão dita “real” da voz. Mas parece ser justamente outro o apelo que convoca mais vigorosamente a sensibilidade de alguns escritores: criar uma palavra literária capaz de expressar o inexprimível, de apreender o inapreensível ou de escutar o que seria inaudível, aproximando-se, às vezes perigosamente, desse lugar para sempre perdido. Assim, por via dos recursos da elaboração literária, contornam-se as margens dessa voz, podendo-se escutá-la, indiretamente, no corpo da palavra. No vastíssimo sertão de Guimarães Rosa, são muitos os lugares em que esse terreno movente e perigoso se manifesta, com seu estranho e audível “rumor”: “Não adianta se dar as costas. Ele [o sertão] beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta” (Rosa, 1986, p. 479). É quando a linguagem, em seu jogo de aproximação e distanciamento, pode inclusive resvalar a impossibilidade de sentido, seja na experiência limite de uma narrativa como “Meu tio o Iauaretê”, com seu mergulho vociferante na animalidade do rugido de uma onça; seja nos confins sem nome de um sertão sem fechos, como são, em *Grande sertão: veredas*, aqueles “fundos fundos” em que o bando de jagunços encontram os catrumanos, o “sertão churro”, onde “faltava rastro de fala humana” ou ela se confunde com um “vozeio soturno” (Rosa, 1986, p. 335-337); seja ainda na travessia da noite bruta do sertão, quando, como adverte Riobaldo, imaginam-se buracões sem sentido:

Caminhar de noite, no breu, se jura sabença: o que preza o chão – o pé que adivinha. A gente imagina uns buracões disformes. A gente espera vozes. Eh.

Pouquinhos estrelas dando céu; a noite barrava bruta.
Digo ao senhor: a noite é da morte? Nada pega
significado, em certas horas (Rosa, 1986, p. 176).

O trecho é emblemático: onde “nada pega significado”, esperam-se vozes. Com efeito, em várias narrativas de Guimarães Rosa, a linguagem está às margens desses “buracões” de sentido e passa a operar como uma voz aquém da linguagem, isto é, a expressar, com a materialidade densa de seu relevo sonoro, o que não pode, nem nunca poderá, ser plenamente recoberto pela significação. Ainda assim, são vozes feitas de palavras que invocam a escuta do leitor e conseguem abrir, na singular economia de cada narrativa, algum campo mais ou menos apreensível de sentido, isto é, um campo de vocalidade. Em uma narrativa como *Grande sertão: veredas*, é muitas vezes pela vocalidade que se expressam questões limítrofes e de difícil nomeação, como a presença do mal e da violência, bem como um fundo caótico que decompõe e mistura formas cuja estranheza por vezes alude ao demo.

No caso das lutas que atravessam o enredo e decidem o rumo dos jagunços, são constantes os termos que remetem a uma voz animalizante: “Vi: o que guerreira é o bicho, não é o homem” (Rosa, 1986, p. 487); “Ah esses meus jagunços [...] formavam trincheira em chão e em tudo. Eles sabiam a guerra [...] Só se aos uivos urros, se zurrava” (Rosa, 1986, p. 514). É quando a potência do ódio ganha força como selvageria vocal: “Afa que gritavam, em febre de ódio, xingando todo nome” (Rosa, 1986, p. 218); “no refêrvo, combatendo no dano da mormaceira, a raiva de fúria de repente igualava todos, nos mesmos urros e urros” (Rosa, 1986, p. 199). Notadamente, a violência do pactário Hermógenes se manifesta nos modos ruidosos com que comanda

seu bando: “— ‘Diá!’ — o Hermógenes rosnou! — ‘Deu a fúria nesses, bute!’” (Rosa, 1986, p. 184); “E a vez era esta: que o Hermógenes encheu os peitos, e soltou um rinchado zurro” (Rosa, 1986, p. 186)”. Seus jagunços “o mesmo ronco-e-rincho copiavam” (Rosa, 1986, p. 186) e, na batalha do Tamanduá-tão, “tresfuriavam assim, aos urros zurros, quantidades que eram” (Rosa, 1986, p. 488). Nesse denso veio sonoro das guerras, tudo parece convergir para o ponto de maior inflexão narrativa – a morte de Diadorim na luta à faca com Hermógenes –, quando a personagem é, textualmente, tragada por um vórtice sonoro de ódio: “Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim!” (Rosa, 1986, p. 527). Por fim, essa modulação vocal que atravessa *Grande sertão: veredas* pode ecoar o demoníaco, como no caso de Treciziano, que tenta matar Riobaldo na travessia do Liso do Sussuarão:

Ah, quase que eu estava cogitando nisso, quando o homem rosnou. [...] Era do demo... – eu tirei um enredo. [...] Aí escutei a voz – a voz dele tremia nervosa, como de cabrito; da maneira que gritou – à briga. [...] Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! [...] Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto que estava ali, era mesmo o do Treciziano (Rosa, 1986, p. 452).

Essa mesma dimensão ruidosa da voz, próxima ao grito, pode ser escutada na novela “Buriti”, por meio da personagem Chefe Zequiel, espécie de sentinela da fazenda Buriti Bom. Com sua hipersensibilidade auditiva, Zequiel é tomado pela vertigem sonora das noites do sertão ou do “buracão da noite” (Rosa, 1988, p. 137). Seus ouvidos capturam cada movimento de coisas e bichos: o “chororocar dos macucos” (Rosa, 1988, p. 142); o

“Iéé...I-éé.. Ieu...” do urutau (Rosa, 1988, p. 105); o “crocitar grosso” do jacu-açu (Rosa, 1988, p. 148); o “tssuuu...” das folhas de coqueiro caindo (Rosa, 1988, p. 123); o “úù”, “ùú”, “úa” dos ventos (Rosa, 1988, p. 149). São ratos saindo de seus buracos, plantas dando estalos, bichos ferrando os dentes no canavial, sons que dominam o Chefe e o condenam à insônia. Aterrorizado, ele ainda capta a devoração violenta no interior da mata, como o ataque das corujas: “A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E òe e rõe, ucru, de ío a úo, virge minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo” (Rosa, 1988, p. 149). Nessa novela, a radicalidade da linguagem rosiana adere plenamente à escuta da personagem e, portanto, ao corpo noturno do sertão, para lançar ao leitor séries inauditas de onomatopeias, rentes à própria coisa, que tentam criar algum recorte possível para o “amontão contínuo” da noite (Rosa, 1988, p. 82). A própria significação da palavra parece ceder aos domínios inumanos do sertão, manifestando-se como voz, isto é, como experiência literária em que essa voz ocupa um lugar preciso: ela não é mais o puro som sem sentido, pois ele já está recortado pelos alusivos significantes onomatopaicos, nem ainda um evento determinado por uma clara significação. É justamente esse o campo da vocalidade que, nessa novela de Guimarães Rosa, poderá soar novas aberturas de sentido, interpelando a escuta do leitor.

Nessas passagens de “Buriti”, as vozes expressarão as vertentes tanáticas da noite sertaneja. É o que, pouco a pouco, a narrativa constrói, à medida que Zequieli ainda escuta no redemoinho noturno, e à sua revelia, um núcleo insondável, fora de toda referência possível a qualquer ente da natureza: “Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar” (Rosa, 1988, p. 149). Esse miolo obscuro

do sertão se manifestará, no decorrer da novela, como “voz de criatura”. No delírio da personagem, essa voz ganha uma estranha figuração: a temerosa “môrma”, uma mulher algo monstruosa e híbrida, que pariu uma coruja e não fala. Repetidamente, essa figura é nomeada como “coisa” que ameaça o Chefe com a morte – “Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (Rosa, 1988, p. 134) –, e a dominância de tãtatos passa a governar as reverberações de sentido da noite, com Zequiel adoecendo e beirando a morte.

Em síntese, os urros, zurros e gritos de ódio ecoando o mal, em *Grande sertão: veredas*, assim como a materialidade vocal das onomatopeias, em “Buriti”, podem ser entendidos, em sua relação com o canto das sereias, não como motivo temático explícito, mas como incidência, na linguagem literária, de uma das três dimensões dessa voz originária: *phthoggos*. Por outra via, é como se a palavra se aproximasse às vezes radicalmente desse grito arcaico, situado no ponto mais nuclear do canto mítico, para se transfigurar em recurso literário capaz de expressar, no campo da vocalidade, regiões imprevisas, viscerais e por vezes caóticas do homem humano.

As ressonâncias femininas da voz (*Op's*)

Retomemos as indicações de Bentata: o termo grego *op's*, no encontro de Odisseu com o canto sereias, “faz referência a uma voz suave, harmoniosa, nitidamente cantada, com certeza, uma voz de mulher” (Bentata, 2009, p. 16). O psicanalista relacionará essa voz ao canto materno, ao “mamanhês”, esse “dialeto próprio” (Bentata, 2009, p. 16-17) que, desde o nascimento, a mãe dirige à criança e tem o efeito de excitar ou acalmar o bebê.

Nesse caso, é interessante atentar para a relação entre o grito de nascimento da criança e a fala materna que responde a esse grito. O psicanalista nos lembrará de que, na relação mãe-bebê, esse grito puro de nascimento, motivado pelo desconforto, tem o poder de invocar o outro e funcionar “como um apelo, um meio de trazer a mãe para junto de si” (Bentata, 2009, p. 16). De modo mais esclarecedor, é a mãe que entende o grito como um chamado ou, no trocadilho lacaniano, é a mãe que transforma o *cri pur* (grito puro) em *cri pour* (grito para “ela”), já dando, portanto, a esse grito uma primeira inscrição na ordem do discurso, pois insere a criança em um espaço relacional. Nesse endereçamento, a mãe, com a intenção de aliviar o desconforto da criança, ainda atribui aos seus gritos de choro algum sentido (fome, dor, sono etc.), conferindo à voz do *infans* (em latim, “aquele que não fala”) um recorte na linguagem. Desse modo, a voz gritada ganha sentido, em um trabalho primordial para a assunção da fala em cada ser humano. Por fim, nesse mesmo circuito invocante, geralmente é a mãe que, frente ao desamparo do bebê, também o embala e nina, envolvendo-o em um mar sonoro feito de voz e palavra, ora com um simples acalanto apenas vocal, ora com as cantigas de ninar transmitidas por nossa cultura para adormecer a criança.

Se Bentata pinça o termo grego *op's* no mito odisseico da voz das sereias, é possível, por meio dessa proposição da psicanálise, entender essa dimensão da voz como própria à constituição do sujeito. E se a literatura é um espaço privilegiado de elaboração e manifestação do inconsciente, antecipando-se inclusive à psicanálise, como já argumentara Freud, é possível colocar-se à escuta dessa modulação vocal na poética de Guimarães Rosa e compreendê-la como um dos fundamentos da vocalidade, com sua tonalidade feminina e maternal, próxima ao

canto harmonioso e seu efeito apaziguador, que beira as raías do sono e do sonho.

De modo geral, em Guimarães Rosa, essa dimensão da voz pode ser localizada nas suas variadas modulações do feminino. E se o timbre de cada voz, tal como a impressão digital, é inescapável traço de singularidade, é notável que, em *Grande sertão: veredas*, breves desvelamentos da personagem Diadorim como mulher possam ser lidos, no decorrer de todo o romance, em sintonia com as tonalidades sensoriais e afetivas de sua voz e seus efeitos em Riobaldo. No trecho a seguir, a contrapelo das palavras ditas, com sua “gastura cansada”, é a voz de Diadorim que embala o corpo do amigo jagunço (com o sugestivo “tanto-tanto”, quase expressão sonora desse embalo), apazigua seu espírito e o envolve no sonho amoroso:

De Diadorim, aí jaz que descansando do meu lado, assim ouvi: — “Pois dorme, Riobaldo, tudo há de resultar bem...” Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares... (Rosa, 1986, p. 39).

O conflito amoroso vivido por Riobaldo também se expressa na percepção contraditória que tem de Diadorim – por um lado, sua constante dureza e coragem, por outro, em algumas passagens, a suavidade do feminino em sua voz: “E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!” (Rosa, 1986, p. 122). Em outra passagem do romance, citada abaixo, Diadorim, astuciosamente, seduzirá Riobaldo para mantê-lo no inexorável caminho de vingança contra o Hermógenes. No

início da cena, Riobaldo oferece uma pedra de safira ao amigo Diadorim, que a recusa, dizendo que só aceitaria o presente depois da vingança da morte de Joca Ramiro. Riobaldo ameaça partir sozinho, desistindo da luta. É quando Diadorim põe em movimento um sensível jogo em que voz, narração e desmedido fingimento se misturam a ponto de embeber Riobaldo em uma imaginação amorosa, até o momento em que ele esquece a discussão e, como um passarinho pombo, resta novamente entregue a uma “sonhice”, desviando-se de sua decisão. Mesmo Diadorim, levada por uma narração notadamente feminina, vislumbra o lugar da mulher que de fato é, identificando-se com Otacília, “feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse”. Destacam-se, no trecho, as sutis modulações da voz da personagem: Diadorim repassa “carinho” em uma voz adocicada como o mel; fala “devagarinho”, com uma voz que ecoa na palavra “sonsom”; e ainda discorre “deusdadamente”, em uma inflexão vocal que resguarda o segredo da personagem feminina, à medida que Guimarães Rosa antecipa, nessa expressão, a conhecida frase que, ao final do romance, revelará o corpo de Diadorim, morta em batalha: “A deus dada, pobrezinha” (Rosa, 1986, p. 530). Vale a pena ler o trecho, pelo seu fluxo quase encantatório e pela força de suas imagens, com seu bem medido efeito sobre as personagens:

— ... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embestia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. Altas borboletas num desvoejar. Como se eu nem estivesse ali ao pé. Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo (Rosa, 1986, p. 331-332).

Esse “embalo” para o corpo e o espírito ganhará um tom mais claramente maternal em outras narrativas de Rosa. Em uma breve passagem de “Campo Geral”, novela que abre *Corpo de baile*, Miguilim repentinamente encontrará conforto para o medo ao aconchegar-se no colo da personagem Mãitina, mulher negra, velha, que teria fugido de cativo e fora encontrada caída em uma enxurrada. O menino, depois de ouvir de Deográcias que estava magro e podia “passar a héctico” (Rosa, 1997, p. 42), fica aflito com a ideia fixa de que vai morrer. Nos dias de angústia, Miguilim recorda uma cena de sua primeira infância, quando entrara no “acrescente” de Mãitina. A passagem tem seu interesse para a questão da voz: o escuro do lugar, além de despertar o medo, suspende a dimensão do olhar, para, em seguida, dar relevo unicamente à voz, em uma modulação próxima ao acalanto. Note-se que a fala acolhedora, cuja significação se

perdera no tempo, resguarda, em seu “sussu”, “a zúo, a zumbo”, um embalo vocal e musical que dilui o medo, convida para o sono e transmite “algum amor” para Miguilim:

Lá era sem luz, mesmo de dia quase que as labaredas mal alumiavam. [...]. Ele [Miguilim] se assustou forte, deu grito. E, se agarrando nas costas dela, se abraçou com Mãitina. Ah, se lembrava. Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente. Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele não esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido. O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussú de consolo, fechou olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor (Rosa, 1997, p. 48-49).

Já em “A estória de Lélío e Lina”, esse efeito apaziguador da voz vem aliado à sabedoria da velhinha Rosalina, que, com seus bons eflúvios e conselhos certos e poéticos, têm o poder de organizar os pensamentos e afetos do jovem Lélío. No primeiro encontro entre eles, Lélío inicialmente acha que Rosalina é uma mocinha, em uma espécie de miragem vocal reveladora, quando escuta a voz da personagem ao aproximar-se dela pelos caminhos do Pinhém. Sem ver o rosto da mulher, destaca-se “só a voz” e seu efeito inaugural na relação com o vaqueiro:

Andou mais, embebendo tempo.

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz

– baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: — “... *goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...*” – mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: — “... *Você é arte-mágico?*...” Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... –; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento (Rosa, 2001, p. 232).

Assim ficam condensadas, como irradiação vocal, algumas modulações de sentido que ganharão extensão e desdobramento entre as personagens até o final da novela. A voz de Rosalina “é diferente de mil”, não tanto porque absolutamente única, como toda voz, mas porque é capaz de saltar “com uma força de sossego”, que abre a constante busca de Lélío pelos aconselhamentos de Lina: “Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos [...]. Sua voz sabia esperanças e sossego” (Rosa, 2001, p. 246). Além disso, os termos que expressam o tom da voz de Lina já marcam a função maternal que terá para Lélío. Seu “tom requieto” lembra um “mino, um nino” ou o “a-pio da pomba-rola em beira de ninho”, e ainda alude a um “muito antigo continuar”, em uma experiência na ordem do tempo que agrega o instante (o “firo bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio”) a um impulso experimentado como suspensão no tempo (“durou como um rio vai passando”; “aquele vazio de

momento”), o que, na sequência, ainda será comparado a “lugar algum, fora de todo perigo, por sempre” (Rosa, 2001, p. 232). É somente depois dessa experiência por meio da voz que os olhos de Lélío veem os olhos alegres de Rosalina e, com surpresa, percebem que ela é uma velhinha – “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora” (Rosa, 2001, p. 233) –, mas uma senhora em quem, conforme passagem adiante na novela, “a praxe da poeira não pegava” (Rosa, 2001, p. 274).

A relação maternal entre Rosalina e Lélío perdurará no romance, em movimento crescente, sendo recolocada no âmbito da voz: “Advertido que ela dona Rosalina devia de ver o que ele sogastava; pois disse: — ‘Fala: — *Macio feito pedra... Macio feito pedra...* — Quando a pedra amaciar, você então sabe o que macio é, meu Mocinho...’. Vai, a voz dela, era bom, punha a gente pequenino” (Rosa, 2001, p. 273). Por vezes, a voz ganha ares de doce cantiga: “Mas a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem rallo nem queixa, se convertia quase numa cantiga: — ‘A água do rio vai no mar, vapura para as nuvens...’” (Rosa, 2001, p. 256).

Mas também há um terceiro e novo elemento sobre a voz que comparece nessa novela e ganhará destaque na atividade dos contadores e cantadores rosianos: sua vocação ficcional. Ainda em seu primeiro encontro, quando Lina está pegando lenha, e com Lélío em “suspensão”, Lina pergunta-lhe: “Onde é que você existe?” (Rosa, 2001, p. 233), querendo saber onde o vaqueiro mora. Porém, em sua sugestão existencial, a formulação rosiana parece indagar sobre outro lugar, ainda em aberto. Lélío, que se vê apenas como “um pobre desconhecido, viajado por este mundo” (Rosa, 2001, p. 233), demora a responder que mora ali mesmo no Pinhém, porque “aquela voz acordava nele a ideia –

próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (Rosa, 2001, p. 233). Ora, em “A estória de Lélío e Lina”, esse outro lugar parece ser nada menos que o universo das estórias, nesse caso vocalmente projetado, em que Lélío torna-se o rapazinho ou, nomeadamente, o “Mocinho” de Lina: “Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que ‘meu-mocinho’ um nome fosse, e que ele mesmo fosse dela” (Rosa, 2001, p. 235). A voz de Lina parece ter a capacidade de instaurar, no chão da realidade do Pinhém, um espaço ficcional, como um sopro criador de novos sentidos. Em outras palavras, instaura-se o reino da arte e da magia, tal como Rosalina já havia anunciado assim que vira Lélío: “Você é arte-mágico?”. A partir desse espaço inaugural, constrói-se, pouco a pouco, pelas vias mais altas da sublimação, uma relação entre “mãe” e “filho”, até o fechamento da novela, quando partem do Pinhém:

Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — “É nada?” E ela a ele: — “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. — “... Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. — “... Mãe Lina...” — “Lina?!” — ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando (Rosa, 2001, p. 310).

Os contadores de Rosa: transmissão e encantamento (*aoïde*)

Seguindo o percurso deste artigo, retomemos o termo grego *aoïde*, presente na referência ao canto das sereias, mais exatamente ao saber prometido a Odisseu e, portanto, ao campo

da transmissão simbólica. Conforme já indiquei, o caráter absoluto desse saber e o convite para que Odisseu escute suas aventuras como herói grego convergem para um irônico e letal engano: aproximar-se desse canto é, ao contrário do que promete, naufragar no esquecimento sem glória. Vale também pontuar que essa dimensão do canto (*aoïde*) foi sendo apagada nas derivações históricas do mito das sereias, cuja representação mais conhecida – a figura marítima metade mulher e metade peixe – enfatizará a sedução da beleza física aliada a um canto já sem palavra (Cavarero, 2011). Retomar, portanto, essa dimensão do saber no objetivo deste artigo envolverá pensar a relação entre voz e narração no mito fundador e entender como essa questão se atualiza, por analogia, no ato de narrar dos contadores na obra de Guimarães Rosa.

Primeiramente, no andamento da *Odisseia*, é bastante importante lembrar que Odisseu assume, com sua voz em primeira pessoa, a narração dos episódios que compõem a parte central e mais conhecida da epopeia: nada menos que seu encontro com os lotófagos, Circe, Polifemo, as sereias, Cila e Caríbdis. Em outras palavras, a voz de Homero e a voz de Odisseu se encontram e se sobrepõem em uma extensão considerável da obra, do Canto IX ao XII. E veremos, conforme alguns autores, que Odisseu se constitui como narrador justamente porque escuta o canto das sereias e o atravessa, para, em seguida, na corte dos feácios, ele mesmo contar suas aventuras.

Em sentido mais amplo, o fato de Odisseu superar essas potências míticas que impediriam seu retorno a Ítaca encontra, na leitura da *Odisseia* feita por Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do esclarecimento*, seu devido valor humano e universal. De modo sintético, a tese central dos autores é que a viagem de Odisseu pode ser lida como uma alegoria da

constituição do sujeito, que vence o forte apelo do mito através da soberania da razão, evitando que os limites do eu se dissolvam em forças arcaicas. Para isso, frente à multiplicidade de potências míticas, colocam-se a astúcia e a técnica como atributos do herói, que consegue garantir sua unidade e identidade. Do longo e imprescindível ensaio dos autores, destaco pontualmente trechos sobre o episódio das sereias. Se Odisseu deve atravessar o encanto de sua voz, irresistível a ouvidos humanos, a “razão autoconservadora” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 67) conseguirá lograr o imperativo mítico: “deixando-se, tecnicamente esclarecido, amarrar” ao mastro do navio, Odisseu vence a “superioridade arcaica da canção” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64). Em outras palavras, “ele arranjou um modo de, entregando-se, não ficar entregue a elas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64). Dessa maneira, a razão vence e mantém os limites que idealmente conservam a autonomia do eu, em uma renúncia que estaria na base do processo civilizacional e, de acordo com os autores, se repetiria, metaforicamente, em toda infância:

A humanidade teve de se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 44).

A partir disso – e para entrarmos mais propriamente na questão da narração –, recorro ao artigo “Homero e a dialética do esclarecimento”, de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 37), que responde à oposição “dominação mítica *versus* dominação racional” que governa a leitura de Adorno e Horkheimer. A autora aborda mais detidamente o problema da fruição artística,

destacando fundamentalmente que Odisseu é “não somente o vencedor, mas também o *herdeiro* das sereias” (Gagnebin, 2006, p. 36 – grifo da autora). Herdeiro primeiramente porque, como único sobrevivente humano dessa força mítica, é ele quem poderá narrar aos homens a beleza do canto que ouvira e garantir a sua memória. Isso ainda significa que Odisseu se converte em narrador de suas aventuras não apenas porque vence as sereias, mas, sobretudo, porque é tocado e transformado pelo canto sedutor. Na corte dos feácios, quando assume o lugar de narrador, notadamente provoca um grande deleite em todos que o escutam, e o rei Alcínoo diz: “Tuas palavras têm beleza; teu coração, honradez. Narraste com a arte de um aedo” (Homero, 2006, p. 134). Ao final de seu artigo, Gagnebin (2006, p. 37) defenderá que a *Odisseia*, com sua ênfase no “papel do poeta”, revela “uma auto-constituição do sujeito que não se confunde necessariamente com a renúncia ao próprio desejo e com a rigidez que resulta dessa renúncia”, assim como indica uma “fruição narrativa” que “pode se distinguir do gozo extático que dissolve os limites da identidade e faz regredir o sujeito aos prazeres do amorfo e do mágico”, o que permite pensar “os potenciais da imaginação e da fantasia”.

Pode-se, então, pensar que o ato de narrar põe em questão o desejo e seu movimento, tanto em quem narra quanto em quem escuta, à medida que ecoa a sedução de um canto mítico na voz de um narrador que, tendo sido tocado por esse canto, opera no risco e no desejo de novamente escutar, em sua narração, as ressonâncias dessa voz originária. Toda narração, como ato imprescindível à constituição do humano, seria, portanto, uma resposta ao canto das sereias e resguardaria o fundo mítico dessa voz longínqua. É o que nos faz entender Maurice Blanchot

(2005). Conforme já destaquei no início do artigo, dentre outros aspectos tratados pelo crítico francês, o canto das sereias é um chamado em direção ao próprio canto, que invoca Odisseu a se aproximar de seu ponto enigmático e abismal. Para que haja a narração sobre as sereias, é necessário que Odisseu sustente-se a certa “distância” dessa voz, ainda que ele não saia ileso dessa experiência. Mais do que isso, Odisseu, por atravessar e ter sido atravessado por esse canto, torna-se Homero, isto é, torna-se narrador da *Odisseia*, operando uma “passagem do canto real ao canto imaginário” (Blanchot, 2005, p. 11). Assim, a nós, leitores de Homero, chega, em vez do canto “*imediato*” (o canto das sereias sem qualquer mediação), o canto já mediado pela linguagem literária e pela configuração narrativa. O prazer que, como os feácios, podemos sentir na escuta do texto literário é a devida medida que nos caberá do encantamento dessas figuras míticas.

Isso se atualiza e ganha contornos mais específicos na elaboração das histórias de Guimarães Rosa por seus vários personagens contadores. A dimensão do saber aliado à voz (*aoíde*) talvez encontre, em “O recado do morro”, seu desenvolvimento exemplar: um recado de morte e traição enviado pelo Morro da Garça é transmitido em uma cadeia vocal de sete personagens até ganhar plena expressão nos versos do cantador Laudelim, quando a conjunção de voz, poesia e narração é suficientemente eficaz para passar o aviso ao destinatário Pedro Orósio e salvá-lo a vida. Resguardando os mistérios que circulam no sertão rosiano, a voz do Morro da Garça “prediz” um saber que incide no destino dos homens (a vida do enxadeiro Pedro Orósio), mas que precisa ser captado pela escuta de seres à margem do mundo civilizado, sendo enfim organizado pelo poeta sob a forma de um

poema narrativo cantado em uma festa. Há pontos importantes a serem notados. O recado do morro chega ao primeiro recadeiro, Gorgulho, como voz: um “grito” silencioso de uma entidade da natureza, grito que, no entanto, ninguém da comitiva de viagem ao lado de Gorgulho consegue escutar. Apenas ele, que vive a meio caminho entre o mundo dos homens e da natureza, como um eremita isolado em sua gruta, parece ter a escuta sintonizada com essa dimensão inaudível aos outros. Assim, na tentativa de transmitir o recado, esse grito vai ressoar já como grito humano na voz de Gorgulho, ao mesmo tempo em que ganha seus primeiros contornos de linguagem:

Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da montanha [...] (Rosa, 2001, p. 29).

[...] o Gorgulho estava recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar? Pois falava: — Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém [...] (Rosa, 2001, p. 47-48).

Mas a construção um tanto enigmática do saber do recado tem um elemento a mais: desde sua primeira recepção, os recadeiros são animados por um estado físico e espiritual que, ao final do texto, será nomeado de “entusiasmo”, justamente quando Pedro Orósio recebe o recado ao escutar a cantiga de Laudelim – “ela [a cantiga] era de refferer. Os belos entusiasmos!” (Rosa,

2001, p. 96). Conforme Guimarães Rosa indica a seu tradutor italiano Edoardo Bizarri (1980), a raiz etimológica de entusiasmo é importante nessa passagem. “Entusiasmo” remete a um estado divinizado – o termo grego *enthousiasmós* etimologicamente corresponde a *en-theós* e significa “com um deus dentro de si”. No contexto de “O recado do morro”, junto ao saber organizado pela palavra, o que encanta, atrai, liga os recadeiros e os convence da importância da mensagem é o poder da voz, ou melhor, o poder de uma invocação entusiasmada que encadeia os elos do recado e parece reverberar, na voz humana, a voz divina que pode ser conferida ao morro da Garça. Na formação dessa cantiga sertaneja, e em um registro particularmente rosiano, transmuta-se o grito inumano do morro (*phthoggos*) nas palavras de um recado e seu saber (*aoïde*) sob o poder do canto melodioso e envolvente de Laudelim (*op’s*).

Com efeito, ao nos colocarmos à escuta dos contadores e cantadores de Rosa, deflagram-se não apenas a transmissão das estórias e seu saber, com diferentes funções a cada narrativa do autor, mas também uma atividade em que a voz gera em seus ouvintes o que poderia se chamar, de modo geral, de reafirmação da vida. Feitas de voz e palavra, as estórias são movidas por um particular encantamento: o entusiasmo ou, em sua manifestação mais propriamente sertaneja e brasileira, a “alegria”, sentimento tão lembrado por Rosa em toda a sua obra. Assim, as estórias serão capazes de promover a renovação da esperança e do desejo na festa de Manuelzão, com os contadores Velho Camilo e Joana Xaviel (“Uma estória de amor”); a organização das angústias infantis, a superação do medo e o enfrentamento da morte, com o aprendiz de contador Miguilim e o inspirador e tão alegre cantador Aristeu (“Campo Geral”); ou mesmo virem aliadas à

busca da poesia na sensorialidade do mundo, com o vaqueiro e poeta Grivo e seu relato de viagem, composto por listas de nomes poéticos que elevam o espírito e podem transformar o estado de melancolia (“Cara-de-Bronze”).

E, neste ponto, é significativo retomar a *Odisseia* para sublinhar algo que o psicanalista Hervé Bentata não desenvolve quando trata da dimensão sedutora da voz (*op's*). Quando as sereias se dirigem a Odisseu, elas qualificam o próprio canto com o termo *meligêrys* (mel + som), traduzido por “a doce voz” – na tradução de Jaime Bruna (Homero, 2006, p. 145) – e por “timbre-mel” – na tradução de Trajano Vieira (Homero, 2012, p. 367). Aliás, não parece sem razão que os ouvidos dos remadores do barco de Odisseu sejam vedados com uma cera *meliedéa*, ou seja, “cera doce de mel” (Homero, 2006, p. 142) ou “cera dulcime” (Homero, 2012, p. 359), como se somente um elemento da mesma natureza pudesse fazer barreira ao canto docemente letal das sereias.

Para dar extensão a esse tópico, é certamente possível aproximar o efeito do canto melífluo das sereias ao efeito das vozes dos contadores de Guimarães Rosa. Textualmente, em diferentes obras, o encantamento transmitido por eles é metaforicamente referido ao mel ou à doçura. Em “Campo geral”, o contador Aristeu é um criador de abelhas que, em visita ao Mutum, traz um grande favo de mel, encontra Miguilim adoentado e invoca o menino a abandonar a tristeza: “Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...” (Rosa, 1997, p. 136). Em “O recado do Morro”, a cantiga de Laudelim tem “saboria de sonância” e, entre os pés de verso, o poeta tocador de violão “dava um acompanhamento doce” (Rosa, 2001, p.

97). Vale destacar uma personagem feminina: Joana Xaviel, de “Uma estória de amor”. Quando a contadora, feia e à margem do mundo, passa a narrar suas estórias, aqueles que a escutam na festa de Manuelzão recebem “um desavisado de ilusão”, um “torto encanto”, com “ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura” (Rosa, 1997, p. 182). E sua narração reveste-se de um erotismo vocal, feito de “mel de marimbondo”: “Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo!” (Rosa, 1997, p. 180). E lembremos daquela inflexão vocal de Diadorim, que astutamente seduz Riobaldo, embebendo-o no prazer da imaginação – “Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor” (Rosa, 1986, p. 331) –, bem como daquele registro maternal dos conselhos de Rosalina, com sua “doçura no sempre de dizer” (Rosa, 2001, p. 256).

Assim, de modo abrangente, pode-se finalmente pensar que o ato de narrar, em Guimarães Rosa, além de fazer ressoar as modulações vocais de um incontornável fundo mítico – as três dimensões sonoras do canto das sereias –, ainda opera uma importante conversão poética. Com a justa distância que a mediação literária resguarda dessa voz arcaica, dá-se uma operação fundamental: a pulsão de morte que governa o ponto mais obscuro e letal do canto das sereias reverte-se ou transmuta-se, na voz e na palavra dos contadores rosianos, em pulsão de vida. Já será outro, portanto, o destino que Guimarães Rosa dá à voz: transmitir a coragem e a alegria necessárias para navegar pelo sertão, tão infinito e perigoso quanto o mar. E nós, leitores, em vez de tapar os ouvidos com cera, já poderemos abri-los às tantas ressonâncias vocais do canto literário e sua beleza poética.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENTATA, Hervé. O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna. *Reverso*, Belo Horizonte, n. 57, p. 13-20, jun. 2009.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. 1. ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

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

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-13.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Homero e a dialética do esclarecimento. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 29-37.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Jaime Bruna. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 27. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TODOROV, Tsvetan. A narrativa primitiva. In: TODOROV, Tsvetan. *Poética da prosa*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 79-94.

VIVÉS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.