

Notícia de agouro, notícia do norte, notícia de morte

Omen news, north news, death news

Telma Borges da Silva
Fernanda Nayanne Barbosa e Alves
UNIMONTES

Resumo: Este artigo pretende desenvolver uma análise comparativa entre a passagem em que o personagem Gavião-Cujo transmite aos jagunços a notícia da morte de Joca Ramiro em *Grande Sertão: veredas* e a música “Notícia do Norte” do grupo paulista Nhambuzim. As relações intersemióticas devem ser exploradas de modo a proporcionar novas possibilidades de estudo, trabalho e interpretação. Para tanto, foi utilizada a semiótica como ferramenta teórica a partir da perspectiva de autores como Hildo Honório Couto e Lúcia Santaella, além de outros que nos ajudaram no aspecto musical, como Murray Schafer e James Russel. Ao analisarmos o processo intersemiótico, bem como ao avaliarmos até que ponto a música se assemelha ao romance, chegamos à conclusão de que esses sistemas são complementares e ganham novas dimensões quando contrapostos.

Palavras-chave: Música. Literatura de Minas Gerais. Semiótica.

Abstract: *This article aims to develop a comparative analysis between the passage which the character–Gavião-Cujo transmits to the gunmen the new of Joca Ramiro's death in Grande Sertão : veredas and the song "Northern News " by the Nhambuzim group of São Paulo. The intersemiotic relations should be explored to provide new possibilities of studies, work and interpretation. Therefore, semiotics was used as a theoretical tool from the perspective of authors such as Hildo Honório Couto and Lucia Santaella, and others who helped in the musical aspect, as Murray Schafer and James Russell. When we analyze the intersemiotic process as well as to evaluate how far the music resembles the novel, we come to the conclusion that these systems are complementary and gain new dimensions when opposed.*

Keywords: *Music. Minas Gerais literature. Semiotics.*

Grande sertão: veredas, do autor mineiro João Guimarães Rosa, é um romance de leitura inesgotável. Por essa razão, propomo-nos uma análise intersemiótica entre a cena da morte de Joca Ramiro e a música “Notícia do Norte”, de autoria do grupo paulista Nhambuzim, baseada

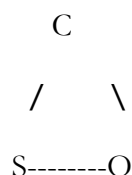
nessa cena do romance. Para tanto, utilizaremos a semiótica, esclarecendo que ela é a ciência que representa inúmeras formas de linguagem, incluindo fenômenos linguísticos e culturais. A palavra semiótica vem do termo grego ‘semeion’, que denota signo. Hildo Honório Couto descreve-a como uma “(...) ciência geral dos signos ou, melhormente, a ciência dos sistemas de signos.” (COUTO, 1983, p. 15). Tentando compreender o que é semiótica, Santaella nos propõe refletir sobre a relação existente entre imagem e palavra, por exemplo, qual a relação entre a palavra guerra e sua representação. Pensando em *Grande Sertão: veredas*, guerra é um signo forte, que está conectado à morte. A batalha é desencadeada por causa da morte de Joca Ramiro, representando, nesse contexto, um mecanismo de vingança, e termina com a morte de Diadorim, consequência advinda do signo guerra em sua significação mais literal: “Luta armada entre nações ou partidos; conflito.” (FERREIRA, 2001, p. 357).

Santaella nos atenta para o cuidado com a simplificação do que seja signo. Ela nos propõe reflexões sobre a relação entre signo, objeto e interpretante, formando um processo ordenado. Há outra ressalva da autora:

[...] o signo perde o seu caráter de significante perfeito (isto é, genuíno) se a série de interpretantes sucessivos vier a ter fim, implica o fato de que nenhum interpretante de nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo. Faz parte da própria forma lógica de geração do signo que ela seja a forma de um processo ininterrupto, sem limites finitos. (SANTAELLA, 2008, p. 18).

Isso quer dizer que as interpretações atuais devem ser reinterpretadas e gerar novas interpretações. Santaella conclui: “Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer.” (SANTAELLA, 2008, p. 19). O signo cresce quando é ressignificado, quando passa a ter outros sentidos ou ganha novas interpretações, para além do convencional. Dizer que o signo deve crescer é dizer que as palavras precisam ganhar novas significações de modo constante ou frequente.

Hildo Honório Couto nos apresenta o seguinte triângulo, no qual “C” representa a ciência ou conhecimento, “S” o sujeito intérprete e “O” o objeto cognoscível ou objeto do conhecimento.

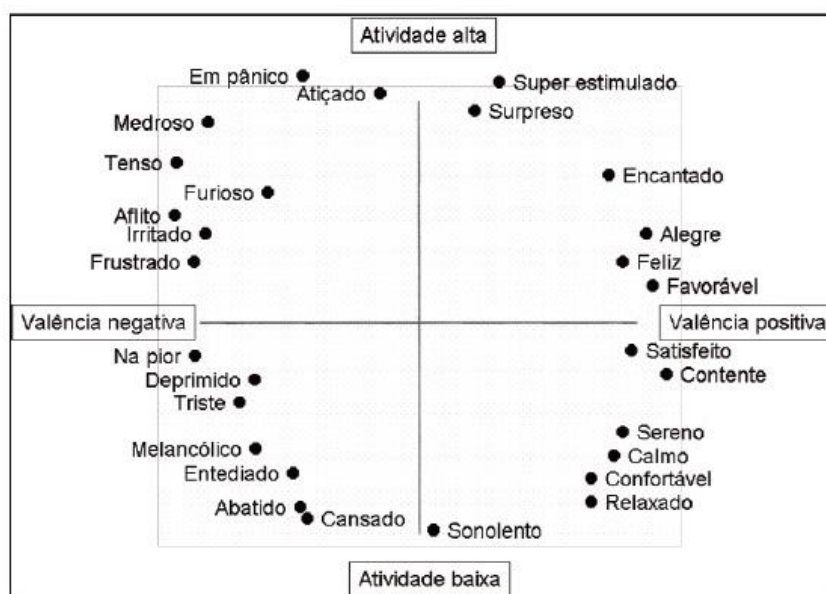


Nota-se pelo esquema que o conhecimento é que conecta o sujeito ao objeto cognoscível. A reafirmação da semiótica na postura de ciência é apresentada pelo próprio Couto: “a semiótica é, como uma ciência, parte da ciência em geral; por outro lado, a ciência como linguagem, é objeto da semiótica” (COUTO, 1983, p. 18).

O canadense Raymond Murray Schafer, no livro *O ouvido pensante* (1991), apresenta o conceito musical “paisagem sonora”. Schafer definiu música como, “sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos” (SCHAFER, 1991, p. 187). Para ele, “a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo”. (SCHAFER, 1991, p. 187). Isso quer dizer que os sons que nos rodeiam são interpretados como música. Rael Tofollo nos argumenta que a partir do termo *Landscape*, que significa paisagem, Murray Schafer criou o neologismo *Soundscape* (paisagem sonora). Segundo Tofollo, inicialmente, os estudos de Schafer “tinham como preocupação analisar o ambiente acústico a sua volta e realizar um mapa sonoro das regiões estudadas (geralmente o próprio Canadá) criando um catálogo dos sons característicos de cada região.” (TOFOLLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2003, p. 03). Todavia, as mudanças sonoras nas paisagens decorrentes de processos como urbanização e industrialização atrapalharam os planos do pesquisador. A paisagem sonora ficou compreendida como um conjunto de sons (ambiente acústico) que remete a uma paisagem visual (região, cidade ou mesmo lugar específico) e deve permitir ao ouvinte reconhecer um ambiente apenas através do som.

Utilizamos também em nosso trabalho a noção de “circumplexo”, de Russell, que se apresenta sob a forma de um plano cartesiano contendo, naturalmente, dois eixos: um vertical e outro horizontal. O eixo vertical nos apresenta o grau de atividade, o que significa dizer se a música provoca maior (para cima) ou menor (para baixo) agitação. O eixo horizontal guarda as valências positiva (para a direita) e negativa (para a esquerda). As sensações e emoções promovidas pelas músicas são apuradas de forma genérica, e não individualmente. No gráfico, as descrições gerais dos sentimentos ficam sempre nas bordas, formando quase um círculo, porque o centro, o encontro dos eixos, é nulo, ou seja, representa a ausência de sentimentos. Vejamos na figura 1 o modelo de circumplexo:

Figura 1: Modelo circumplexo de Russell.



Fonte: GERLING; SANTOS; DOMINICI, 2009, p. 55.

Neste trabalho, apresentamos a música como arte complementar à literatura, pois como afirma Gabriela Reinaldo, “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Guimarães Rosa, em correspondência com o crítico Günter Lorenz, disse que “a música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer (ROSA, apud LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008, p. 01). Lembramos ainda que tal relação surgiu em tempos remotos, quando as trovas não permitiam a separação entre música e literatura.

No que diz respeito à aproximação a música e *Grande sertão: veredas*, Gabriela Reinaldo afirma que há cadência rítmica nas frases da obra e denomina essa rítmica de “música subjacente”. Não há como determinar o ritmo que atende à produção em questão, mas basta ler Guimarães Rosa para notar a musicalidade expressiva de seus relatos. O próprio autor afirmou a presença da musicalidade em sua obra: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro (ROSA, apud LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008, p. 01).

Retomemos o signo guerra, para, com ele, relacionarmos *Grande Sertão: veredas* à música “Notícia do Norte”. Guerra é o laço que une os dois sistemas semióticos: literatura e música. Em *Grande Sertão: veredas*, variadas guerras acontecem em vários momentos, com finalidades distintas. Todavia, focaremos na cena em que os jagunços pertencentes ao bando de Joca Ramiro recebem

a notícia do assassinato de seu chefe, e, por tal, resolvem vingar a vida do homem que os guiava, gerando nova guerra.

Tudo começou quando Zé Bebelo que, apesar de ser jagunço, decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para Zé Bebelo. Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro, sem carecer da pena de morte. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado: “Mesmo eu vi o Hermógenes: ele se amargou, engulindo de boca fechada. – ‘Diadorim’ – eu disse – ‘esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja...’” (ROSA, 2001, p. 298-297).

A música a ser analisada (anexo A) apresenta o motivo que desencadeou a principal guerra da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece, então, como causa para o aparecimento do signo guerra. É interessante notarmos na letra da canção o jogo do título com a notícia, tal como é apresentada na música: Notícia do Norte, Notícia de Morte. A troca de um único fonema nos descreve a notícia, amplia os sentidos da letra e produz maior carga imagética, uma vez que essa troca nos possibilitaria saber o tema da notícia.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência àqueles descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos “Bateu o primeiro toró de chuva.” (ROSA, 2001, p. 310); “As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas (...)” (ROSA, 2001, p. 310-311). Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança e formam signos intensos caminhando para um sentimento fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro. A música em compasso binário (2/4) e ritmo de baião (figura 2), que tem o segundo tempo com marcação forte prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.

Figura 2: Desenho rítmico do baião



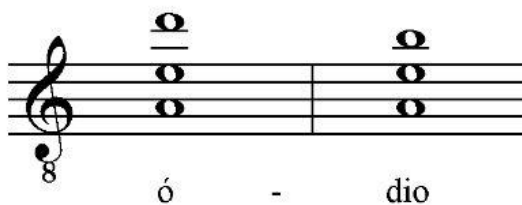
Fonte: NOVAES, 2012.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descendentes desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. “Notícia do Norte” possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, uma concretização daquilo que afirma Gabriela Reinaldo: “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo, a harmonia, as cadências, as escalas, os tipos de instrumentos, dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: “O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou (...)” (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – “No céu brotaram as nuvens do ódio” – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (figura 3). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.

Figura 3: Desenho das três vozes em partitura.



Fonte: NOVAES, 2012.

No sétimo e oitavo versos – “Um bramava, um calava / Um outro caía” – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços bramando, gritando e caindo, como apresentado na figura 4:

Figura 4: Vozes entrecruzadas na partitura.

The image shows a musical score for three voices in 2/4 time. Each voice part is on a separate staff, all in treble clef. The lyrics are: "Um ca - la - va", "Um bra - ma - va, um ca - la - va", and "Um ou - tro - ca - í - a". The score includes triplets of eighth notes in each voice part, indicated by a bracket with the number '3' above the notes. The first voice part starts with a whole rest followed by a triplet of eighth notes. The second voice part starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The third voice part starts with a whole rest followed by a triplet of eighth notes.

Fonte: NOVAES, 2012.

É relevante notar que a palavra “caía” literalmente cai, uma vez que a partitura nos mostra notas descendentes. No plano da narrativa, caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. Diadorim caiu no sentido de ser atraído pela gravidade. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerce. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai.

Logo após o décimo verso – “Zunido de bala” –, há uma sequência de notas (figura 5) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical provoca inquietação e suspense, conforme o circunflexo de Russel, por causa da velocidade e repetição das notas:

Figura 5: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features a sequence of notes in the right hand, consisting of a series of eighth notes and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is characteristic of a viola caipira. The left hand has a few notes, including a whole note and a half note, providing a harmonic accompaniment.

Fonte: NOVAES, 2012.

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com Hermógenes, autor do crime. “Aquele Hermógenes (...) Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado sugere esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase “sabe sinhô”, em caráter dialógico¹, como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia. Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:
– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspe pegou uma cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (ROSA, 2001, p. 311-312).

A música foi dividida em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande sertão: veredas*. A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos – “Brabo pardo chegou banhado de lama / Gavião-cujo que veio do norte/ Trouxe agouro e notícia de morte/ Notícia do fim de Joca Ramiro” –, que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha, compositor da música, se manteve bastante fiel à obra, deixando transparecer a notícia da morte de Joca Ramiro e o portador da notícia: Gavião-Cujo. O compositor relatou ainda o lugar de onde se trazia a notícia (Norte) e como se encontrava Gavião-Cujo (banhado de lama). O uso do verbo “banhar” faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: “Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha

¹Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota (...)” (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra. Em *Grande sertão: veredas*, primeiro narra-se o nome do portador da notícia, depois de onde ele vinha e por último como ele estava, ao passo em que na música, primeiro se relata o estado do portador da notícia, seguido por seu nome e pelo local de onde vinha. A inversão na ordem desses fatos nos permite produzir sentidos variados. Essa troca de lugar enfatiza elementos diferentes. No romance, enfatiza-se o estado físico do Gavião-Cujo, chamando atenção para a chuva no sertão que abastece as veredas. Já na música, a ênfase maior fica para o lugar de onde o Gavião-Cujo vinha. A música muda o foco para consolidar seu título “Notícia do Norte”. Porém, ambos os textos nos apresentam esses fatos gradativamente, como se fossem nos preparando para a notícia. Tanto a música quanto a literatura consegue nos tencionar para um fato posterior a partir de descrições anteriores.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois – “No céu moídas as nuvens da dor / No céu brotaram as nuvens do ódio/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão” – e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro, ele não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: “Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor.” (ROSA, 2001, p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra, como as nuvens e o vazio do chão. Não há na música a citação de um mundo desgovernado, fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído a Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda. Há de se ressaltar que a variação do texto entre diferentes sistemas semióticos é previsível, até porque os próprios sistemas são diferentes e possuem características específicas.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito – “Um bramava, um calava/ Um outro caía/ Caiu e de fúria explodiu/ Um rio de lágrimas sobre a face vermelha/ Um rio de lágrimas”. O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música intensifica o choro de Diadorim mais do que no romance. A narrativa não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lágrimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar

então a situação hiperbólica criada pela música, talvez com o intuito de dimensionar a dor do filho que perde um pai, haja vista que não haveria espaço suficiente na música para detalhar esse sentimento.

A reação exacerbada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo de sua dor. Riobaldo desconfiava: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?” (ROSA, 2001, p. 444) “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (ROSA, 2001, p. 54) .A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” (ROSA, 2001, p. 126). “(...) Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai (...)” (ROSA, 2001, p. 46).

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – “Traição pelas costas/ Zunido de bala” –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traía: Hermógenes. “– ‘... Matou foi o Hermógenes...’” (ROSA, 2001, p. 312). “Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer.” (ROSA, 2001, p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à obra.

A quinta parte, versos onze e doze – “Trouxe raiva e vingança de morte/ Vingança ao fim do grande Ramiro” –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se este não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa (motivo que gera a guerra) é, simultaneamente, a consequência da morte de Joca Ramiro, pois foi para vingar tal morte que a guerra se desencadeou. A morte gera a guerra e a guerra vem como consequência da morte. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez a música se apresenta em sintonia com a obra: “– ‘Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na

vingança agora, nas desafrontas? (...)” (ROSA, 2001, p. 313). “Era a outra guerra.” (ROSA, 2001, p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – “Amigo olhar-de-esmeralda”. Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. “Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse.” (ROSA, 2001, p. 119-120). A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: “Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.” (ROSA, 2001, p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: “(...) era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (ROSA, 2001, p. 118). Também no segundo encontro, ocorrido anos mais tarde, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas (...)” (ROSA, 2001, p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a “música subjacente”, teorizada por Gabriela Reinaldo. Fazem parte dessa música rosiana outras palavras e expressões presentes no relato, que contêm sonoridades muito singulares e que, discretamente, evocam ritmo e musicalidade como “vuvu vavava”, “ronda-roda”, “garcejo”, “dansa”, “sofrezinho”, “cavalheiro-da-sala”, “jagunçosisso”, “burumbum”, “desmorder os dentes”, “cabeleira sem cabeça”, “versegurar com os olhos”, “feito coisa-feita”, entre muitas outras.

Guimarães Rosa pode ser considerado um escritor compositor pelo fato de produzir uma literatura carregada de musicalidade. Não é à toa que encontramos uma quantidade considerável de músicas compostas a partir das suas obras. São gravados CDs inteiros apenas com músicas baseadas na literatura rosiana, como por exemplo o CD *Rosário*, de onde vem a música “Notícia do norte”, e o CD *Imaginário Roseano*, de João Araújo, Geraldo Vianna e Rodrigo Delage, sem

mencionar outras músicas que são inspiradas na musicalidade de outras obras de Guimarães. Neste trabalho, realizamos a análise da música “Notícia do Norte” em relação ao romance a partir de conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande Sertão: veredas* estão presentes na música. A música em questão integra ou mesmo facilita a compreensão da obra, reforçando ou apresentando novas ideias, ou ainda talvez propondo um novo olhar para o trecho ao qual se refere. Nesse ponto, notamos a relevância de casar música e literatura, concluindo que esses sistemas são, além de pertinentes um ao outro, complementares. Nosso trabalho pretendeu, portanto, contribuir para o desenvolvimento da crítica no âmbito da semiótica, expandindo métodos de trabalho com a literatura e apontando novos olhares para a produção rosiana.

Referências

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: O minidicionário da língua portuguesa século XXI*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. *V SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Anais. Goiânia, GO: Editora UFG, 2009. p. 51-61.
- NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22 de ago. 2012.
- PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso em: 21 de ago. 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: ROSS, Alex. *Escuta só*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 40-75.
- SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 3 reimpressão da 1ª edição de 2000. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, M. L. Palavras, imagem e enigmas. *Revista USP*, nº16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf>>. Acesso em: 6 de set. 2012.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*; trad. Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Araraquara, SP: UNESP, 1991.
- SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em: set. 2012.
- TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. *Paisagem Sonora: uma proposta de análise*. 2003.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexo A

Notícia do Norte

Música: Joel Teixeira

Letra: Edson Penha

Inspirada em *Grande sertão: veredas*

- 1 Brabo pardo chegou banhado de lama
- 2 Gavião-cujo que veio do norte
- 3 Trouxe agouro e notícia de morte
- 4 Notícia do fim de Joca Ramiro
- 5 No céu moídas as nuvens da dor
- 6 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 7 Um bramava, um calava
- 8 Um outro caía
- 9 Traição pelas costas
- 10 Zunido de bala
- 11 Trouxe raiva e vingança de morte
- 12 Vingança ao fim do grande Ramiro
- 13 No céu moídas as nuvens da dor
- 14 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 15 Amigo olhar-de-esmeralda
- 16 Caiu e de fúria explodiu
- 17 Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
- 18 Um rio de lágrimas
- 19 Vazio ficou o chão
- 20 E o mundo se perdeu da razão
- 21 Vazio ficou o chão
- 22 E o mundo se perdeu da razão

Telma Borges da Silva

Professora do mestrado e da graduação em Letras (UNIMONTES), Doutora em Estudos Literário (UFMG). Coordena o *Grupo de Pesquisa Nonada*. É autora do livro *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, Organizou o livro *Ser Tao João*, editado em 2011, pela editora Annablume. E-mail: t2lm1b3rg2s@yahoo.com

Fernanda Nyanne Barbosa e Alves

Mestranda em Literatura Brasileira (UNIMONTES), Graduação e em Letras Português (UNIMONTES). Concluiu o curso técnico em Violão Clássico pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez em 2008. Apaixonada por música e literatura, trabalha unindo essas linguagens em uma mesma comunicação através do romance *Grande sertão: veredas*. É bolsista pela CAPES que financia suas pesquisas. E-mail: nandanayd@hotmail.com

Recebido em 20 de março de 2015.

Aceito em 15 de abril de 2015.