

# A cartografia da canção de Siruiz

ARTUR RIBEIRO CRUZ\*

**RESUMO:** O estudo pretende mostrar como os signos poéticos da canção de Siruiz, articulados aos contextos espaciotemporais de suas quatro versões na diegese, não só cartografam pontos-chave da travessia de Riobaldo pelo sertão como também espelham nesse mapa o desenho astronômico da constelação do Cão Maior, numa conjunção entre história e mito. Embora a versão original da canção seja oferecida ao interlocutor como um prenúncio cifrado do destino do herói, as demais composições erigem a dúvida como diapasão narrativo. Assim, o narrador-compositor enuncia um dilema entre a confirmação da mensagem no percurso do jagunço de ocasião e a ação voluntária nos rumos definidores da transformação do jovem errante em chefe e, por fim, em fazendeiro guarnecido por ex-jagunços.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartografia literária; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Música; Textualidade.

**ABSTRACT:** The study intends to show how the poetic signs of Siruiz's song, articulated to the spatiotemporal contexts of its four versions in the diegesis, not only map key points of Riobaldo's crossing through the *sertão*, but also mirror in this map the design of the *Canis Major* constellation, merging history and myth. Although the original version of the song is offered to the interlocutor as an encrypted foreshadowing of the hero's fate, the other compositions raise doubt as the narrative tuning fork. Thus, the narrator-composer enunciates a dilemma between the confirmation of the message in the *jagunço's* route and the voluntary action in defining directions which transform the young errant into chief and, finally, into a farmer garrisoned by former *jagunços*.

**KEYWORDS:** Literary cartography; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Music; Textuality.

---

\* Professor EBT T do Instituto Federal do Paraná – IFPR, campus Irati – Irati – PR. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: artur.cruz@ifpr.edu.br

## Introdução

A aparente narração caótica do *Grande Sertão: Veredas*, cuja desordem enunciativa dos acontecimentos soma-se a dezenas de metanarrativas e digressões, sem divisão em capítulos, sugere, na superfície, uma longa travessia linguística mediada apenas pelo fluxo de consciência, ou pelos descaminhos da memória. Riobaldo, diante das dúvidas sobre sua experiência, estabelece um monodílogo com um interlocutor por vezes ironicamente referido. O caos narrativo, entretanto, assim como em outras obras de João Guimarães Rosa, não passa de “sucessivas capas de ilusão” (ROSA, 2001a, p. 79) que escamoteiam a estrutura lógica, o cosmos narrativo, proposto ao leitor como enigma cifrado segundo o gosto onívoro do autor em apropriar-se criativamente da “matéria vertente”<sup>1</sup> no conhecimento metafísico-religioso, na compilação de saberes sobre as dimensões geográfica e histórica do sertão, no amálgama linguístico que visa o mito da língua original e na consciência estética que perpassa a evolução histórica dos gêneros literários.

A construção desse jogo de unidade oculta na diversidade desnorteante já foi identificada em alguns estudos sobre a obra do escritor mineiro, dos quais destacamos um ensaio de Silva e Cruz (2009) sobre as *Primeiras Estórias* e a adaptação cinematográfica *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos. No ensaio, a identificação de uma disposição simétrica das narrativas é motivada, de um lado, por um trabalho de Heloísa Vilhena Araújo<sup>2</sup> sobre a organização das sete narrativas de *Corpo de Baile* (publicadas em dois volumes na primeira edição, de 1956, e em volume único na segunda, de 1960), e de outro, pela sugestão de Willie Bolle (1973) a respeito de uma estrutura especular que dá coerência à posição das 21 *estórias*. Isso porque o livro se organiza em duas partes cujo marco central é o “O espelho”, o que sugere uma simetria em que a primeira narrativa dialoga com a última, a segunda com a penúltima, a terceira com a antepenúltima, e assim por diante, de modo que as dez narrativas à esquerda da central espelham-se nas dez outras à direita dela. A começar dos contos-moldura “As margens da alegria” e “Os cimos”, isto é, o primeiro e o último, verifica-se uma especularidade das teias discursivas de todos os pares não obstante a diversidade de temas, de tom, de jogos morfosintáticos, de operadores mitopoéticos das *estórias*, algumas delas semelhantes a crônicas poéticas, outras configurando relatos de experiência para perquirição filosófica, memórias distendidas, e outras, ainda, compostas segundo as convenções do gênero conto.

---

<sup>1</sup> ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 116. A fim de facilitar as referências literárias dessa obra, será utilizada daqui em diante a forma abreviada (GSV) nas citações diretas, seguida pela indicação do número da página referente à edição acima.

<sup>2</sup> Tendo em vista que Rosa colocou dois índices exatamente inversos nas duas primeiras edições de *Corpo de Baile*, ou seja, em imagem espelhada, a lista vai do primeiro ao sétimo título, no índice inicial, e do sétimo ao primeiro, no final, mantendo-se o título “O recado do Morro” no meio, Araújo interpretou esta narrativa como espelhamento metonímico das demais. Assim, com base nas relações onomástico-toponímicas entre as *fazendas visitadas/companheiros de viagem* do protagonista Pedro Orósio e os sete planetas da Antiguidade e da Idade Média (reveladas pelo próprio Rosa ao seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri), Araújo tece uma série de correspondências simbólicas entre as sete narrativas e os planetas astrológicos sob a ótica do místico do século XIV Ruysbroeck, a cujas obras a ensaísta teve acesso na biblioteca do autor.

Tendo em vista a recorrência desse modo de composição na obra rosiana, o objetivo aqui consiste em elucidar, como etapa de leitura, um dos enigmas arquitetados no *Grande Sertão*. Convém ressaltar, contudo, que o presente estudo não se coaduna com a tendência a reforçar uma aura de mistério na poética do escritor mineiro, tendência cujo início o próprio autor insinuou em entrevistas e que se desenvolveu pela crítica de cunho esotérico ou metafísico num pacto de leitura apaixonada que chega a se confundir com o culto ou a celebração ritualística. Tomando outra via, entendo que a explicação dos expedientes de linguagem articulados por Rosa para compor a dialética entre caos e cosmos, entre o mito e o logos, visa desmistificar a obra para compreender, num movimento posterior de leitura, os aspectos históricos e sociais que, mediados pela consciência do artista, transfiguram-se num modelo de representação literária da sociedade brasileira. Deve-se dizer que o livro demanda uma participação que oblitera as fronteiras entre o sujeito e o objeto, como um pacto em que a identificação com a obra apaga os contornos da subjetividade e convida a mergulhar no rito. Essa mesma leitura, todavia, exige o movimento de separação, o distanciamento que pressupõe a narrativa moderna, a fim de que a própria elaboração do mito seja revelada em seus motivadores históricos.

Da extensa fortuna crítica sobre Guimarães Rosa e, especialmente, sobre o romance, constata-se que as linhas de interpretação exclusivamente metafísica e a de análise formal da inventividade linguística perderam espaço para uma crítica que lê a obra como representação complexa do Brasil, sobretudo debruçada nos questionamentos a respeito dos sentidos da formação nacional configurada no romance (CORPAS, 2008). Houve um movimento de retomada dos estudos sobre a obra a partir de meados dos anos 1990, cuja intensa publicação de resultados parciais em periódicos anunciava um profícuo lançamento de estudos críticos de fôlego sintonizados pelo mesmo tônus interpretativo, ainda que contrastando teses complementares ou concorrentes: Heloisa Starling com *Lembranças do Brasil: teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), Willie Bolle com *grandesertão.br* (2004), Luiz Roncari com *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (2004) e Walnice Nogueira Galvão com *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* (2008) figuram entre os autores e livros de mais destaque às voltas com o espírito comemorativo do cinquentenário do romance e de *Corpo de baile*.

Embora tal viés crítico não seja recente, haja vista o pioneirismo da leitura sociológica de Antonio Candido em “O homem dos avessos,” menos de dois anos após o lançamento do romance, a obra permanece oferecendo novas travessias para o leitor que busca percorrer as virtualidades de sentido do sertão rosiano sem dissociar mito e história e, além disso, consciente das camadas de historicidade nas interpretações que seguiram o caminho sinalizado por Candido.

Isso posto, pretendo mergulhar no romance por uma de suas veredas: o enigma da canção de Siruiz, cujos signos poéticos, articulados aos contextos espaciotemporais de suas quatro versões (talvez o mote e suas voltas) na diegese, não apenas cartografam pontos-chave da travessia de Riobaldo pelo sertão como também replicam ou espelham nesse mapa o desenho da constelação do Cão Maior, cujo ponto central é a estrela Sirius.

Cientes da obliquidade geográfica do sertão rosiano (BOLLE, 2004), em que a topografia real se mistura a espaços inventados, verifica-se que o local em que Riobaldo primeiramente ouve a “cantiga estúrdia” (GSV, p. 137) e os três demais em que os versos dela são reelaborados pelo protagonista, além do topônimo vila do Urubu, correspondem a pontos identificáveis no centro-norte de Minas Gerais e oeste da Bahia, que se alinham simetricamente ao desenho das estrelas da constelação referida, tendo como ponto axial a **intersecção entre o São Francisco e o rio Urucuia**, no mapa do sertão, e a **estrela Sirius**, no mapa astronômico.

Na construção do enigma, a pista mais evidente consiste nas relações anagramáticas entre o nome estranho Siruiz e Sirius, conforme aponta Kathrin Rosenfield (2006), entre outros críticos de vertente metafísica que relacionam a estrela ao par de deuses que ela representa na mitologia egípcia: Osíris e Ísis. A meu ver, porém, a decifração exige ainda atentar-se à reiteração de índices e símbolos nos espaços diegéticos em que a canção se realiza e à correspondência entre esses espaços e as estrelas de Cão Maior. Por fim, esses dois aspectos demandam diálogo com a mutação dos versos nos respectivos tempos da travessia de Riobaldo mediados pelo discurso labiríntico do ex-jagunço.

### **As instâncias da canção**

Riobaldo conhece a canção de Siruiz quando ainda morava com o padrinho na fazenda São Gregório. “Era mês de *maio*, em má *lua*, o frio fiava” (GSV, p. 131 – grifo meu) na madrugada em que Selorico Mendes abre as portas a seis homens. Ali estava o próprio chefe maior, Joca Ramiro, acompanhado dos futuros traidores, Hermógenes e Ricardão, do jagunço Alaripe e de dois irmãos fazendeiros, Alarico e Aluiz Totõe, descritos – não escapa ao leitor a ironia – como “pessoas finas, gente de bem”, que haviam pedido “auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política” (GSV, p. 132). Os irmãos Totõe precisavam da ajuda de Selorico para esconder o bando durante o dia, “pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro” (GSV, p. 133). O jovem Riobaldo é, então, escalado para guiar a tropa até o esconderijo no poço do Cambaubal. Sob a estrela *d’alva* e o *orvalho* “pripingando”, o protagonista vivencia a experiência que o marcará indelevelmente: a visão dos jagunços montados em seus cavalos e a execução da “toada toda estranha” ao pedido “bonito e sem tino” de um dos cavaleiros: “– *Siruiz, cadê a moça virgem?*” (GSV, p. 135). Cabe adiantar que as circunstâncias destacadas na descrição serão reiteradas no momento em que Riobaldo realiza a volta da canção, portanto o narrador deixa pistas, desde a rememoração da primeira experiência, de que tais elementos estão em estreita relação simbólica com o conteúdo cifrado nas estrofes: “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfin do orvalho, a estrela *d’alva*, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?” (GSV, p. 138).

O que a toada tem de estranha não se limita, porém, ao fato de o protagonista considerá-la um enigma que, decifrado, revelaria o sentido de sua experiência, ou um palimpsesto a permitir a recomposição, em versos, dos rumos do herói diante das contingências do universo diegético. A estranheza está também nas camadas de que Rosa reveste o texto em sua concepção formal e aporte simbólico. Quer dizer: a mediação do autor culto é causa eficiente dos movimentos de sentido a partir de um suporte de expressão popular. E essa mediação se dá em, pelo menos, três instâncias.

Na primeira, vale compreender a origem do gênero musical toada, que se irmana à gênese da moda de viola. Romildo Sant'Anna (2010) resgata, a partir de um relato do sertanista Couto de Magalhães, o caráter híbrido da toada: um misto da dança cantada indígena chamada *cateretê* e das trovas ibéricas. Nos primórdios da colonização, a fim de atrair os índios tupinambás ao cristianismo, o padre José de Anchieta introduziu o *cateretê* nas festas religiosas, em composições cujos versos em *nheengatu* eram dedicados à Virgem Maria (e aqui está uma das chaves para responder à pergunta aparentemente sem tino que motiva o canto de Siruiz). O indigenista Magalhães destaca que o canto pausado, monótono e melancólico do índio, traço fundamental da toada, ainda se ouvia, no século XIX, pela voz de paulistas, mineiros e rio-grandenses que vagavam pelas extensas campinas do interior. A música não mudou, mas as letras foram se transformando em quadras híbridas de português e tupi. A esse hibridismo inicial, Sant'Anna acrescenta a contribuição do africano na concepção da moda de viola, que

é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo (SANT'ANNA, 2010, p. 45).

Em todo caso, esse componente melancólico e amargurado da toada, fruto da compleição sentimental de nossas matrizes étnicas diante das circunstâncias históricas, está afinado ao conteúdo esfíngico da canção de Siruiz, como um diapasão, ou *páthos*, do que Riobaldo ainda experimentará em sua travessia de homem humano.

Mário de Andrade (1976), de modo mais genérico, identifica a toada e a moda como criações populares da região climática central do país, isto é, o extenso universo caipira do sudeste e do centro-oeste, domínio geográfico do qual o sertão rosiano, em sua dimensão histórica, faz parte. O gênero, como é de se esperar, constitui-se em expressão do meio rural nos vários exemplos recolhidos nas pesquisas do escritor e musicólogo, mas é na cidade que a toada ganha visibilidade após a década de 1910 e, especialmente, a partir de 1930, com as primeiras gravações em disco de goma-laca e, a partir de 1948, em disco de vinil. No entanto, o intelectual paulista revela o trato não ortodoxo que o povo costuma dar à relação entre conceito e palavra: em excursão a Mogi-Guaçu, anotou o uso de toada como sinônimo, simplesmente, de voz ou melodia. E esse tipo

de fenômeno, que oblitera fronteiras conceituais, parece-nos também pertinente ao projeto estético de Guimarães Rosa.

Numa segunda instância, há indícios na canção do Siruiz de uma remissão consciente às matrizes da lírica e da épica hispano-portuguesa. Especialmente, a canção parece remeter aos dois poemas religiosos em que a poesia ibérica floresce e que metrificam as lendas da tradição marial: *Los Miraclos de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, e as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o rei Sábio. Em seu *Manual de versificação românica medieval*, Segismundo Spina identifica os autores como trovadores da Virgem: Afonso X versificando em galego-português, e Berceo, por seu turno, em castelhano antigo. E chama a atenção o comentário de Spina a respeito da composição deste último:

Misto de épico e de lírico – épico pelo processo narrativo, por inúmeros ingredientes típicos do gênero, [...] e lírico pelas imagens com que *compara a Virgem aos prados sempre verdejantes*, por certas descrições e pelo fervor religioso da inspiração. (SPINA, 2003, p. 157–158 – grifo meu).

Para não ficarmos apenas com o comentário do estudioso, segue a estrofe 20 da obra de Berceo (2011, p. 27), em que a cor verde dos prados é associada à virgindade da santa (aliás, verdes também destacados na segunda estrofe de Siruiz – a canção da *moça virgem*):

*Este prado fue siempre verde em onestat,  
ca nunca ovo mácula la su virginidat;  
post partum et in partu fue virgin de verdat,  
illesa incorrupta em su entegredat.*

Dadas as duas primeiras instâncias, é tempo de apresentar a, digamos, versão original da canção, ouvida e guardada por Riobaldo como mensagem especialmente dirigida a ele, como espelho para consciência de si e de sua trajetória. E, daqui em diante, damos lugar à terceira instância, que enfoca a leitura de aspectos rítmicos e imagéticos do texto poético articulada ao mapa cifrado, que concilia história e mito.

Urubù é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida —  
vim de lá, volto mais não...  
    Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho baetão:  
buriti — água azulada,  
carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou pra dar batalha,  
convido meu coração... (GSV, p. 135).



Salta aos ouvidos, primeiramente, a regularidade rítmica da trova, ou quadra popular, em cada estrofe: rimas nos versos pares, todos eles em redondilha maior, com tônica nas 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sílabas ou 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, tal como prescreve a medida velha, tão enraizada na lírica luso-brasileira. Merece destaque, nesse esquema rítmico, uma alternância entre melodia ascendente (versos ímpares) e descendente (pares). Na cadência de subida e descida, há que se destacar uma correspondência entre a entonação e o conteúdo expresso, seja pela indicação toponímica contrapondo movimento para cima e para baixo, seja pela oposição entre conteúdo eufórico e disfórico. Aliás, a rima *-ão*, que arremata os versos descendentes, faz ressoar, ou toar, a disforia. É de se notar, entretanto, que a réplica do último verso da primeira estrofe (“Vim de lá, volto mais não?”), ao qual se acrescenta o ponto de interrogação, quebra a dualidade melódica, instaurando uma linha ascendente, por meio da pergunta, ao verso terminado em “não”. Assim, no interior da disforia insere-se melodicamente o seu oposto de modo a negar uma simetria simples de pares contrários.

Sigamos com a análise. Na primeira estrofe, a vila do Urubu remete o leitor a um lugar que será referido na segunda metade do livro, após Riobaldo passar dois dias na Fazenda Santa Catarina e acordar casamento com Otacília, não obstante a incerteza de data. Dali, o grupo formado por Riobaldo, Diadorim, Alaripe, Jesualdo, João Vaqueiro e Fafafa segue quinze léguas pelo Chapadão, paralelamente ao rio Urucuia, para unir-se aos homens chefiados por Medeiro Vaz no lugar chamado Bom-Buriti (ver figura 1), onde a segunda versão da canção será elaborada pelo jagunço trovador.

Neste ponto da narração, ambientada no Bom-Buriti, faz-se necessário ressaltar a dinâmica entre duas camadas temporais, antes de retomarmos a vila do Urubu: o velho Riobaldo, quase barranqueiro, do presente da enunciação, e o *jagunço-compositor* no meio do caminho.

No presente da enunciação, fala o Riobaldo que conhece o desfecho da história e, inclusive, já relatou ao interlocutor, entre idas e vindas, a “tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates” (GSV, p. 324), amalgamando o conteúdo épico, centrado na vingança aos “judas”, e o lírico, cujo motivo é a evolução do seu amor por Diadorim. Convém lembrar que o envolvimento e a continuidade de Riobaldo na jagunçagem, a despeito de outros projetos viáveis de vida, como o de lecionar em cidade, retornar à fazenda do padrinho, ou mesmo unir-se a Otacília de imediato, também se deve a Diadorim. Pelo menos, de forma mais incisiva, na primeira metade da história.

De um lado, o sair para dar batalha a convite do coração, de outro, o “mover da mente, no mero da tragagem de guerra” (GSV, p. 602) são os traços que constituem o jagunço diferente dos outros: [...] eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. (GSV, p. 373–374) Esse descompasso, não resta dúvida, constitui o típico herói problemático romanesco (LUKÁCS, 2000): o indivíduo Riobaldo vai percebendo a impossibilidade de uma ética, ou de um sentido de comunidade, segundo os moldes épicos no sertão representado: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que

fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, p. 429). Acaba por compreender, sobretudo, a venalidade da guerra, em que a ação violenta dos jagunços resulta útil, enfim, aos acordos entre os chefes dos bandos e os fazendeiros.

Riobaldo, neste ponto da narração, está ainda por contar ao interlocutor a tomada de poder pelo Urutu-Branco, após o ocorrido no incerto Veredas Mortas, que inicia uma sequência em que o medo por vezes se disfarça numa coragem distorcida, enfim, o tempo da chefia do “homem dos avessos” rumo à batalha no Paredão e ao fim trágico de Diadorim. Por que, então, ele afirma que ali “podia por ponto”? (GSV, p. 324). Além disso, essa possibilidade de ponto final é acompanhada de um desafio ao ouvinte/leitor: “Para conhecer o resto que falta, o que lhe basta [...] é pôr atenção no que contei [...]. O senhor ponha enredo” (GSV, p. 325). De fato, ali no Bom-Buriti ocorre uma antecipação do desenlace:

Diadorim tinha comprado um grande lenço preto: que era para ter luto manejável, funo guardado em sobre seu coração. [...] E a flôr de caraíba urucuiã – rôxo astrazado, um rôxo que sobe no céu. Naquele trêcho, também me lembro, Diadorim se virou pra mim – com um ar de meninozinho, em suas miúdas feições. – “Riobaldo, eu estou feliz!...” (GSV, p. 324).

Encontram-se aí símbolos fúnebres que prenunciam o fim da história, sem dispensar a dualidade inextricável de Diadorim, que é o cerne da canção de Siruiz. Não apenas neste meio do livro encontra-se uma prolepse, mas em cena anterior, quando Riobaldo narra pela primeira vez os fatos ocorridos na Fazenda Santa Catarina, antecipa-se, de modo ainda mais assertivo, a morte da moça virgem:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (GSV, p. 207).

Aqui podemos voltar à vila do Urubu. Ao referir-se ao lugar, o narrador, como se respondesse a uma pergunta do interlocutor, desloca de súbito o *aqui* diegético, o local fictício chamado Bom-Buriti (que se concebe à margem esquerda do São Francisco), e remete a um *lá* aparentemente desconexo da sequência narrativa, mas pertinente ao objetivo discursivo:

Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? *Aqui é Minas; lá já é a Bahia?* Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. [...] Sertão é dentro da gente. (GSV, p. 325 – grifo meu).



Eis, acima, o início de um fluxo de consciência em que Riobaldo justapõe, em ritmo vertiginoso, quadros de experiência, inquirições metafísicas, símbolos de amor e guerra, síntese da ação dos chefes jagunços, citação de plantas, animais, descrições paradoxais dos rios São Francisco e Urucuaia, alternância de ciclos naturais (também de modo paradoxal), enfim, uma fragmentação do ser, que, simultaneamente, condensa os sentidos dispersos numa epifania. Não obstante a profusão de índices concentrados no trecho (GSV, p. 325-29), que é o meio tanto material quanto simbólico do livro, recortamos segmentos que fazem diretamente paralelo com os versos de Siruiz:

Urubù é vila alta mais idosa do sertão:	Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve para o que digo: eu queria ter remorso; por isso não tenho. Mas o demônio não existe real.
padroeira, minha vida.	Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho?
Vim de lá, volto mais não...	Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. [...] Sertão: é dentro da gente.
Vim de lá, volto mais não?...	Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias...
Corro o dia nesses verdes	Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar
Meu boi mocho, baetão:	Vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com a lua no céu, dia depois de dia.
burití – água azulada, carnaúba – sal do chão...	Pergunto coisas ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas que de repente aprende. [...] Medeiro Vaz morreu em pedra, como o <i>touro sozinho</i> berra feio; conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade. Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a água e o chão não queriam saber dele. [...] Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido. [...] Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos <i>carnaubais, em chão arenoso salgado</i> (p. 326 – grifos meus).
Remanso de rio largo,	Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. (p. 327).
viola da solidão:	Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele [do rio Urucuaia]. (p. 328).

quando vou p'ra dar batalha,	Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. <i>Estou dando batalha</i> . É preciso negar que o “Que-Diga” existe. (p. 328).
convido meu coração	O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. <i>E meu coração vem comigo</i> . Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (p. 328-29 – grifo meu)

Numa leitura sobre a canção, Luiz Roncari (2004) interpreta a vila do Urubu<sup>3</sup> como metáfora parodiada dos versos de abertura do Inferno da *Divina Comédia*:

Ela é, para o herói, conhecida e desconhecida, e metaforiza e parodia, pelos sentimentos que Riobaldo vive no momento em que passa por ela, o tema do início da *Divina Comédia*: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/ché la diritta via era smarita*”. O que a canção narrava era a comédia de sua própria vida, sendo a vila do Urubu a metáfora da metáfora “selva oscura”. “*La selva è figura della vita terrena*”, diz Francesco de Sanctis. A situação e a massa de lembranças e sentimentos [...] descrevem como o herói se via: “*ché la diritta via era smarita*” (RONCARI, 2004, p. 289).

Essa relação se mostra pertinente tendo em conta o enfeixamento, no romance, de relações lítero-intertextuais e a transposição de gêneros com base em várias obras épicas e líricas, tanto as de viés clássico, da Antiguidade e do Renascimento, quanto aquelas da baixa Idade Média, como as canções de gesta, as cantigas e os romances de cavalaria. Nesse caso, a leitura de Roncari demonstra que o nome pitoresco da vila do Urubu ecoa epítetos de universalidade.

No entanto, entendo que a análise do crítico passa ao largo de uma produtora referência geográfica de que Guimarães Rosa se apropriou para estabelecer o diálogo

<sup>3</sup> Roncari localiza diegeticamente a vila do Urubu na Guararavacã do Guaicuí, lugar idílico em que o bando repousa por dois meses, e onde Riobaldo, segundo o crítico, teria tomado consciência de si e dos significados da canção. Contudo, essa localização é imprecisa. Expliquemos por quê. Na Guararavacã, Riobaldo, em dias de paz, fica “sabendo que gostava de Diadorim” (GSV, p. 305), mas o sossego, sempre precário, acaba subitamente quando chega ao bando a notícia do assassinato de Joca Ramiro, dando início à outra guerra, motivada pela perseguição aos judas. Assim, da Guararavacã o grupo ruma, por vários dias, em direção ao norte, arregimentando aliados para caçar Hermógenes, Ricardão e seus homens. Perdido o rastro dos traidores, que escapam a oeste, o bando será surpreendido por soldados do governo e foge ainda mais para o norte, só então chegando à Bahia, cuja fronteira serpenteia para defender-se dos ataques: “Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas” (GSV, p. 320). Daí, um destacamento em que estão Riobaldo e Diadorim volta para o sul, *faz a travessia da margem direita para a esquerda do São Francisco*, passa pela fazenda Santa Catarina e, finalmente, chega ao Bom-Burití, este, sim, o espaço em que o narrador refere-se pela primeira vez à vila do Urubu e desvela sua consciência do meio do caminho. Entretanto, em nenhum momento o narrador remete à vila como *um aqui em que o herói está, mas sim um lá em que ele esteve*, sem revelar precisamente quando (GSV, p. 325-329).

entre história e mito, espelhando a travessia terrena de Riobaldo num mapa astrológico cifrado, segundo a reiterada perspectiva de caráter duplo do mundo, isto é, o caos e cosmos, que se interpenetram a ponto de superar qualquer relação bilateral opositiva.

Vamos à decifração. Quanto ao referencial geográfico, com a respectiva evolução histórica de seu nome, a Vila do Urubu diz respeito à atual cidade de Paratinga, localizada no médio São Francisco, à margem direita do rio, no estado da Bahia. Acredita-se que o nome Urubu tenha se originado da corruptela de Orobó, que era como os jesuítas chamavam, no século XVIII, a serra a leste da chapada Diamantina e, por extensão, a região circundante: os sertões do Orobó ou Arabó (ELLIS, 1953). Em virtude da divisão da capitania da Bahia na época, em que os *sertoens de sima* abrangiam o sudoeste e o centro do estado, a vila foi batizada Urubu de Cima – grafada *Orubu de Sima* em alguns documentos. Tratava-se de um ponto de pouso de boiadas e tropeiros em direção a Minas Gerais e Goiás, e seu crescimento, representado pela construção da capela, elevou a vila à condição de freguesia em 1718, batizada Santo Antônio do Urubu de Cima. Para concluir a evolução toponímica, Urubu tornou-se município em 1897, e passou a se chamar Rio Branco entre 1912 e 1943, ano em que tem seu nome mudado novamente para o atual Paratinga, tradução de *rio branco* em tupi-guarani. A respeito do nome original há ainda uma lenda que também nos interessa pelo conteúdo místico. Ao pé de uma palmeira um vaqueiro encontrou uma imagem de Santo Antônio; logo acima, estava um Urubu, com as asas abertas, protegendo-a do sol. O homem levou o santo para casa, mas este misteriosamente retornou ao local de origem, sob a guarda da ave.

Além de toda essa densidade semântica oferecida pela história da vila do Urubu, adicionemos outra camada ao topônimo. Em primeiro lugar, o Orobó ou Orobô, do qual o Urubu se origina, é a semente da árvore conhecida por Ervilha de Pombo ou Jero, trazida pelos africanos para o Brasil. Trata-se de uma semente sagrada para o candomblé; classificada como quente, ela pode ser oferecida a Xangô ou a Oyá (Iansã), ou seja, ou a um orixá masculino ou a outro feminino, ambos divindades do fogo, dos raios e dos trovões – e acrescente-se que Oyá também domina os ventos. O urubu, por sua vez, no xamanismo, é um animal de poder ligado ao sol; configura em si os símbolos de vida e morte, bem como o serviço sagrado de purificação.

Ora, aí está uma fusão de elementos místicos, tão cara a Rosa, que, sem “esperdiçar palavras”, combina símbolos religiosos vários, numa espécie de emulação (inevitavelmente mediada pela erudição do escritor) da religiosidade popular, esta que é sincretismo em estado puro. *Urubù é o lá* para o qual a consciência de Riobaldo se remete a fim de conceber, através do movimento de idas e vindas pelo sertão, a síntese, quer dizer, o núcleo movente, e insuperavelmente ambíguo, das experiências de amor e poder, reveladoras do dilema entre vida e morte. Nesse sentido, cabe pontuar que a epifania instaurada pela vila alta do Urubu alinhava, na enunciação, várias alusões aos símbolos mobilizados pelo nome, cuja polissemia emerge da gênese histórica do lugar, por exemplo, o mito de fundação, “Eu queria formar uma cidade da religião” (GSV, p. 326), e as forças da natureza representadas por Xangô e Oyá na figura do nome primevo Orobó: “Todos os sucedidos acontecendo,

o sentir forte da gente – o que produz os ventos” (GSV, p. 327); “Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão” (GSV, p. 329).

Ainda em relação aos aspectos metafísicos, os estudos mais conhecidos dessa vertente sobre o romance, dos quais destacamos cronologicamente Albergaria (1977), Rosenfield (1993, reeditado em 2006), Uétza (1994), Araújo (1996) e Reinaldo (2005), estabelecem um paralelo entre a canção de Siruiz e as atribuições mitológicas da estrela Sirius.

No antigo Egito, o nascimento helíaco dessa estrela, ao fim do mês de julho, quando Sirius (*Sothis*) reaparece no céu minutos antes do nascer do sol, prenunciava o período de cheias do Nilo, portanto marcava o tempo de fertilidade e ressurreição do deserto, fenômeno associado a Ísis, a vermelha, princípio feminino da divindade. Por sua vez, Osíris, o verde, irmão-esposo de Ísis, deus da morte, mas também da ressurreição, personifica-se para os egípcios na constelação de Órion.

Sem nos determos demasiadamente na intrincada malha de associações esotéricas, repetem-se algumas circunstâncias de espaço e tempo diegéticos concebidas para apresentar a canção de Siruiz, na fazenda São Gregório, e a primeira composição de Riobaldo, no Bom-Buriti: o mês de maio, a noite e o orvalho. Entretanto destacam-se também as diferenças. O herói ouve a voz e a viola de Siruiz no meio da madrugada, em *má lua*, na companhia dos cavaleiros, com a estrela d’alva no céu<sup>4</sup>. No Alto Buriti, “nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento”, mas Riobaldo queria algum divertimento de alívio, e pensa que “ia aos poucos perdendo o bem tremor daqueles versos do Siruiz” (GSV, p. 332). Então, ao lembrar-se dos namoros passageiros com Miosótis e Rosa’uarda, e sem conseguir dormir, ele se masturba: “com dura mão sofri meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei” (GSV, p. 333). Na sequência, com o desejo de lavar o corpo na cachoeira branca dum riacho, o protagonista perambula durante a madrugada: “[...] a pé caminhei em redor do arrancho, antes do romper das horas d’alva. Saí no grande *orvalho*. [...]. Ali se madruga com *céu esverdeado*” (GSV, p. 333 – grifos meus).

Riobaldo se aproxima da vereda onde os buritis espelham-se na água e apontam o céu; ao clarear do dia, isto é, no câmbio da lua pelo sol, ele está diante de um buriti, uma “tetéia enorme” (em alusão a Tétis e à fecundidade das águas). Nesse tempo e lugar, em labor solitário, ele “completa outros versos, para ajuntar com os antigos” (GSV, p. 333).

Tanto naquela noite de maio original, quando o jovem Riobaldo, ainda não-jagunço, ouve a canção da moça virgem, quanto nesta outra, a de solidão no buritizal em que o jagunço escolado compõe os próprios versos, os índices de fertilidade se entreveem em conjunção mítica. Na primeira, entrelaçam-se os símbolos femininos de Maria, Maiesta, Boa Dea e Ísis. O orvalho é a palavra que desce dos céus e “molha a ideia” de Riobaldo (GSV, p. 137); é a umidade que fecunda as regiões de vereda no sertão, assim como Ísis o faz no deserto durante as cheias do Nilo. Na segunda, o herói, com sua *petite mort*, fecunda a

---

<sup>4</sup> Os astrônomos ressaltam que é comum ao leigo confundir a estrela Sirius com Vênus. Não nos parece estranho que a referência de Riobaldo à estrela d’alva (Vênus), na noite em que conhece o Siruiz, sugira uma dúvida sobre identidade do astro que lhe chama a atenção.

terra com o próprio orvalho; aqui se evoca o complementar Osíris, em imagem insinuada pelo céu esverdeado, haja vista sua representação noturna ser relacionada a essa cor e à força renovadora da vegetação. Nas diferenças apontadas, além da complementaridade entre Ísis e Osíris, há, ainda, o jogo entre lua, sob a qual a canção se faz conhecer, e sol, que desponta no momento em que os novos versos são criados. Em meio à ampla aplicação simbólica desse par, sabe-se que a primeira é um princípio passivo, por refletir a luz do sol, enquanto este, evidentemente, é ativo. Assim,

considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato; a lua, o conhecimento por reflexo, racional, especulativo. Consequentemente, o Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e à alma (**spiritus** e **anima**), assim como a suas sedes – o coração e o cérebro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 837).

A recepção dos versos de Siruiz, cuja alma musical resulta de uma depuração coletiva de índices do sertão, representa inicialmente para Riobaldo um desafio de leitura a fim de compreender a primeira metade do caminho e, talvez, prever o destino de que o herói não poderia fugir. A composição individual, no entanto, elaborada ao clarear do dia, concerne à postura ativa diante dos próximos passos da travessia. Desse modo, o centro imóvel cifrado nas três primeiras estrofes, entoadas na cadência da viola, entra em movimento pela ação de criar e cantar, solitariamente, as três novas estrofes sobre o que Riobaldo “queria e o que não queria” (GSV, p. 334). Se “o correr da vida embrulha tudo” (p. 334), o herói decide, a partir da síntese concebida no Bom-Buriti, destacando-se a mediação simbólica da vila do Urubu, ao menos trocar o medo por alguma faceta de coragem e agir na perspectiva de alguns efeitos intuídos: “Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia” (p. 334).

Assim, sob o influxo ativo e apolíneo do sol, o *jagunço-compositor* traduz em versos o projeto de protagonista da segunda metade do livro, aquele que decifrou na consciência a mensagem de Siruiz e, diante da indefinição da guerra e do amor, fará o pacto com o diabo e será rebatizado Urutu-Branco.

Trouxe tanto este dinheiro  
o quanto, no meu surrão,  
p’ra comprar o fim do mundo  
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo  
cantando à minha feição:  
é o dizer das águas claras  
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa  
passada na obrigação:  
toda noite é rio-abaixo,  
todo dia é escuridão (GSV, p. 333-34).



Nessa glosa, a dimensão transcendente da vila do Urubu na primeira estrofe, que sugeria a Riobaldo criar “uma cidade de religião [...] nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucúia” (GSV, p. 326), é substituída pela intenção concreta de tornar-se proprietário. Para tanto, o remanso de rio largo torna-se rio bravo, que reflete a nova feição do futuro chefe, decidido a concluir a tarefa de vingança, sem a qual não teria condições de se estabelecer fazendeiro com relativa tranquilidade. Na duplicidade do rio Urucúia, encontra-se também a decisão amorosa: “Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza” (GSV, p. 327). Ora, Otacília é amor seguro, adequado ao arrivismo do herói, amor que aguarda imóvel o desfecho da guerra – a contraparte do Urucúia. Por sua vez, Diadorim é amor que atrai e repele, amor de águas bravas que dividem o sertão como o São Francisco:

Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vim, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília. Otacília – quando eu pensava nela, era mesmo como estivesse escrevendo uma carta. Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão (GSV, p. 444).

Quanto ao aprendizado para tomar a chefia – “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (GSV, p. 326) –, ele consolidou-se na interpretação socrática, mas a partir de elementos pré-socráticos, que Riobaldo Tatarana fez da canção original, sobretudo dos versos *buriti – azulada/carnaúba – sal do chão*. Essa leitura permite ao herói sintetizar o perfil dos chefes. Medeiro Vaz tem ideia fundadora ao abdicar da propriedade e sair pelo sertão buscando justiça, mas morre como “touro sozinho urrando no meio da tempestade”. Zé Bebelo domina as propriedades do fogo e do vento, pensamento veloz integrado à ação, “mas a água e o chão não queriam saber dele”, isto é, falta-lhe a competência para esfriar a guerra e enraizar um projeto. Joca Ramiro é “tão diverso e reinante, que mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido”. Assim, esse chefe modelar está mais para totem, ou símbolo ancestral, do que para homem de humanos destinos. Contudo, ele também “se desfez, enterrado [...] em chão arenoso salgado”, ou seja, enterrado em solo seco, o modelo de Joca Ramiro não teria mais como fecundar.

Consciente das qualidades e fragilidades desses modelos de chefia, o jagunço de ocasião não carece mais de coragem para assumir o poder, embora os desdobramentos da ação permaneçam no presente da enunciação como dilema ético figurado nas inquirições sobre Deus e o Diabo. Nesse aspecto, o pacto nas Veredas Mortas representa tão somente um rito, que marca o início da ação eficiente para assumir o poder, pôr termo à guerra e beneficiar-se das condições materiais resultantes dessa empreitada.

Não obstante o ódio – imediato e nutrido – de Riobaldo por Hermógenes, o novo chefe também adotará traços semelhantes à figura horrenda do inimigo. Os pactários aproximam-se pela constituição de uma figura híbrida. De um lado, o chefe dos traidores parece combinar jiboia e cavalo, de outro, Riobaldo assume o nome Urutu-Branco, sugerido



por Zé Bebelo, e comanda o bando de cima do cavalo Siruiz. Ademais, o Urutu remonta à vila do Urubu, rebatizada Rio Branco. Nesse novo nome configura-se a ambiguidade discursiva do herói: é cobra venenosa, mas com cruzeiro na cabeça; apropria-se dos símbolos do mal concentrados em Hermógenes, mas reitera a vila alta, cidade da religião, onde se encontra a virgem padroeira.

E na contradição tão bem ordenada transita toda a ação, que evolui como discurso diabólico, quer dizer, pela enunciação calcada na dúvida. Trata-se do narrador em pleno domínio dos matizes de sua história e que, escolado na arte da dissimulação, oferece ao interlocutor uma experiência linguística cifrada? Ou do narrador que, atravessando a memória, inevitavelmente acessada de modo caótico, deseja sinceramente compartilhar suas reminiscências a fim de clarear, por meio da interação, os pontos obscuros? Se considerarmos o autor implícito responsável por arquitetar essa encenação, a qual replica, no que diz respeito ao leitor do romance, a própria relação estabelecida entre Riobaldo e seu interlocutor, somos tentados a aderir à ideia de um narrador esfingético, o sertanejo letrado que prosea desafiando, matreiramente, as pretensões do doutor da cidade. Mas, no exercício mesmo da criação do enigma, o dilema revela ultrapassar a dimensão do simples jogo: há também sinceridade na indagação; a dúvida sobre a condição humana congraça Riobaldo e o visitante, irmana autor e leitor.

A figura central do dilema é Diadorim: “O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?” (GSV, p. 443). Na canção de Siruiz e na vida de Riobaldo, partida em duas, ele/ela concentra todos os símbolos de oposição e complementaridade. Diadorim mantém, na consciência atribulada do herói, a aporia que perpassa o resultado da conduta volitiva, a arbitrariedade dos eventos e o mistério de um destino implacável.

Embora a morte do jagunço Reinaldo, seguida da revelação do corpo branco e virgem de Maria Deodorina, seja o ápice dessa conjunção simbólica, Diadorim representa para o narrador a descoberta da complexidade da travessia em variados níveis. No verso da canção, é o herói quem corre os dias nos olhos verdes de Diadorim, ora o verde-lua de Ártemis, cuja castidade protegida pela identidade de bravo jagunço torna Riobaldo *o boi mocho baetão*, animal castrado ou sem chifres, ora o “verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto”, belo como a imagem de “Nossa Senhora da Abadia! A santa...” (GSV, p. 511), ora os rios verdes, olhos que espelham as águas claras do Rio-de-janeiro, lugar de iniciação, mas também as turvas do São Francisco, que partiu a vida do herói em duas [“Diadorim também, que dos claros rumos me dividia” (GSV, p. 110)]. Os olhos são os mesmos, mas o verde muda, como substância de todo e qualquer acidente na realidade do sertão rosiano:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre (GSV, p. 305).

Com Diadorim, Riobaldo aprende as nuances de coragem, desde a primeira lição no de-janeiro, quando acabam entrando com a canoa “afundadeira” no corpo grande das águas barrentas do São Francisco, e o Menino de “esmerados esmertes olhos, botados verdes” acalma o rapazote amedrontado, tomando-lhe a mão e dizendo: “— Você também é animoso...” (GSV, p. 123), até as muitas lições de coragem em batalha, o que implica, nos momentos mais decisivos, não só um saber intuitivo como também um comportamento consciente de superação do medo, os quais são sintetizados no gosto de Diadorim pela luta corpo a corpo, na ponta da faca.

Além disso, é ele/ela quem apresenta a Riobaldo o senso estético e a fruição da beleza:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou (GSV, p. 159).

Em suma, pelos olhos de Diadorim, Riobaldo aprende tanto a apreciar a realidade exterior, em detalhes e minúcias que ele ignorava, quanto a sondar o mundo interior, de onde brotam as forças propulsoras do comportamento consciente. Logo, é com esse conhecimento mediado sobretudo por Diadorim que o protagonista, após a segunda travessia do São Francisco, na altura do rio Urucuaia, decide atuar nos rumos do amor e da guerra, tendo como suporte do sentir e do pensar a canção de Siruiz.

Vale pontuar que as escolhas de Riobaldo, somadas ao final trágico de Diadorim, deixam entrever na economia ficcional questões biopolíticas e de gênero que têm motivado análises feministas como a de Marcia Tiburi:

O caráter proibido – ainda que confesso – do desejo do narrador, que tinha representado até então um ganho crítico do personagem em relação à moral heterossexual, cai por terra no momento da exposição do corpo morto sacrificado. O que pretendo mostrar é que a morte de Diadorim surge como solução de Rosa para dar ganho de causa à tradição: pois que a figura de Diadorim mulher e morta (diremos de agora em diante apenas mulher/morta) é o emblema que tanto vem revelar o desejo de um homem por uma mulher quanto vem “tapar” o desejo do homem por outro homem. É o amor pela mulher/morta que, revelando um segredo, escamoteia ao mesmo tempo a homoafetividade de Riobaldo com a qual ele lutou até o fim, heterodenominando com a arma do discurso seu desejo como da ordem de algo “diabólico”, um afeto “dum jeito condenado” (TIBURI, 2013, p. 195).

Compreende-se que a morte da *donzela-guerreira* (GALVÃO, 1998) e a revelação do corpo feminino escamoteiam, sim, ao fim da narrativa, o viés homoafetivo do romance, além de afirmarem os valores de uma tradição textual em que a morte da mulher serve ao deleite estético, como argumenta Tiburi, ou serve ao diálogo, na própria motivação do discurso fúnebre, com o gênero da lírica medieval chamado *Pranto*, como explica Leonardo Arroyo (1984). Em todo caso, tal desfecho não anula a experiência do duplo e dos símbolos de complementaridade, principalmente de masculino/feminino e de

vida/morte, que a/o personagem encerra em si na construção do texto. E no desenlace concentra-se o enigma central, espelhado nos versos de Siruiz: as ações conscientes de Riobaldo, na condição de chefe, conduziram à cena da morte de Diadorim? Ou tal fato, emergindo de todos os acasos, confirmou a mensagem teleológica da canção? Ou ainda, num viés que Riobaldo quer a todo custo rechaçar, o pacto com o demo para derrotar o outro pactário, Hermógenes, teria cobrado o sangue de Diadorim? Ademais, é de se considerar que o romance conduz o leitor por uma teleologia cujo centro irradiador, ou figura integradora, é Diadorim, mas que se apresenta, tal como a própria composição textual, de modo dissimulado, disjuntivo e enigmático.

Enfim, no projeto literário e compositivo do romance, Diadorim corresponderia à “paixão estética do autor pela sua invenção ficcional”, portanto atuando como “figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença” (BOLLE, 2004, p. 197), ainda que tal unidade estética configure-se no movimento em espiral, na voragem do redemoinho.

### **O mapa da canção: a travessia espelhada nos astros**

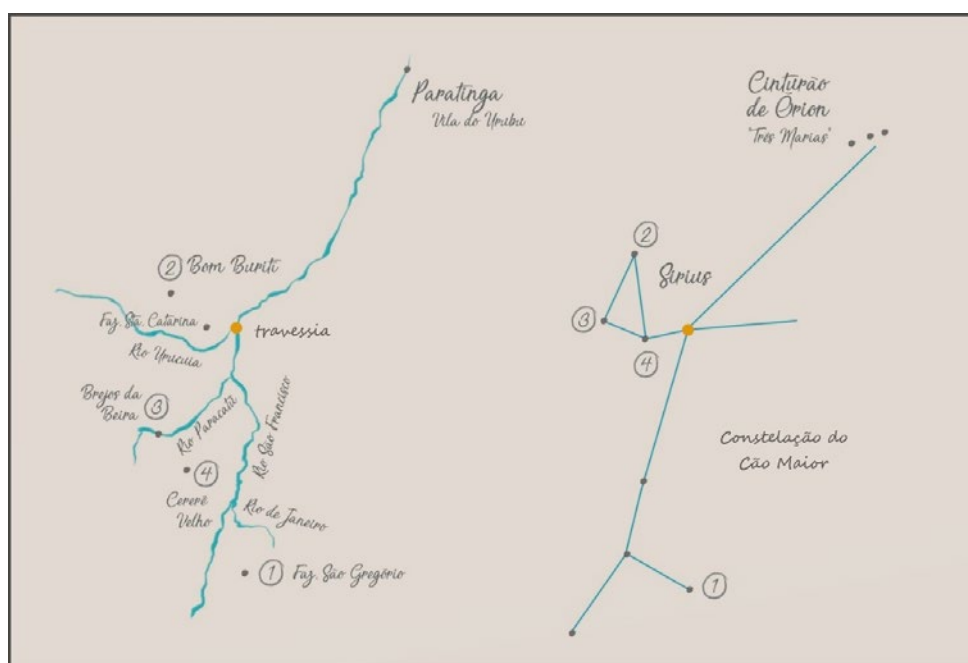
Conforme foi dito, ao cartografar os locais em que a canção de Siruiz se apresenta e se transforma, acreditamos que é desenhado um mapa cujos pontos alinham-se às estrelas da constelação do Cão Maior (*Canis Major*). Nela encontra-se a estrela mais brilhante do céu noturno, Sirius, que está a uma distância de 8,57 anos-luz da Terra, e pode ser vista a olho nu de qualquer ponto do planeta. Trata-se, na verdade, de uma estrela binária, Sirius A e Sirius B, que orbitam entre si numa distância equivalente à distância entre o Sol e Urano.

Tal estrela, e todas as dimensões simbólicas que ela integra, parece funcionar na composição da obra como ponto axial que espelha, no plano astronômico, o ponto geográfico da travessia do rio São Francisco, narrada no meio material do livro, que divide a vida de Riobaldo em duas partes.

O narrador rosiano deixa as pistas para essa construção especular nas circunstâncias diegéticas em que a canção de Siruiz ocorre. Como já referimos na análise, a descrição do céu noturno pelo olhar de Riobaldo conduz o olhar do leitor para essa conjugação entre o espaço/tempo da trajetória do herói e os fenômenos astronômicos. Entretanto há que se considerar no espaço diegético do Grande Sertão uma “relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (BOLLE, 2004, p. 59).

Destarte, embora os quatro pontos geográficos em que a canção se realiza sejam inventados – Fazenda São Gregório (1); Bom-Buriti (2); brejos da beira do Paracatu (3) e Cererê-Velho (4) –, todos eles são localizados ficcionalmente com base em rios que deságuam no São Francisco, bem como em algumas cidades e referências topográficas do centro-norte de Minas Gerais. São Gregório encontra-se entre as cidades de Andrequicé

(distrito de Três Marias) e Corinto; a fazenda fica, portanto, na entrada mais ao sul do sertão. O Bom-Burití está 15 léguas (90 km) a noroeste da fazenda Santa Catarina: pelas referências do narrador a esses dois locais a partir da barra do rio Urucuia, o primeiro poderia ser localizado nos arredores da cidade de Buritis. O terceiro encontra-se na região em que o bando atravessa o rio Paracatu. Por fim, seguindo ao sul, e distante seis léguas do Paredão da batalha final, encontramos o Cererê-Velho, entre o Paracatu e o rio do Sono. Assim, a interação das linhas cartográficas do velho Chico, dos rios referidos e das alusões topográficas estrategicamente dispersas no enredo configura a base para o espelhamento que identificamos no mapa astronômico, conforme a figura 1.



**Figura 1** – Correspondência entre o mapa da canção e a constelação do Cão Maior (*Canis Major*)

**Fonte:** Autor

Ao observar os mapas, o leitor percebe outra simetria que, embora não tenha sido comentada diretamente até aqui, poderia ser inferida na análise. Seguindo o traço do rio São Francisco até a vila do Urubu, identificada com a atual Paratinga, verifica-se que o lugar é compatível com a posição das estrelas do cinturão de Órion. Para os iniciantes em astronomia, entre os quais me incluo, encontrar essas três estrelas no céu é o primeiro passo para identificar outras, inclusive Sirius, que, de acordo com a época, pode ser confundida por olhos leigos com os planetas Júpiter ou Vênus. Mais uma vez, Guimarães Rosa aproveita-se da ambivalência astrológica: o cinturão de Órion também é conhecido por Três Marias, o que reverbera a padroeira da vila do Urubu, mas essa tríade ainda se chama popularmente os Três Reis, acrescentando, assim, o complementar masculino. Além disso, para os egípcios essas estrelas de Órion constituíam a manifestação de Osíris em contraponto com Ísis, representada por Sirius.



Figura 2 – Constelações de Órion e do Cão Maior<sup>5</sup>

A respeito das observações astronômicas, vale destacar a viagem realizada por Guimarães Rosa em 1952, em que o autor acompanhou oito vaqueiros nos 240 km entre as cidades de Três Marias e Araçá, ocorrida entre os dias 16 e 26 do mês de maio. Ainda que não se saiba se o escritor teve influência na definição da data (o que talvez tivesse motivação nos estudos astrológicos de que se aproveitou na composição do romance), ou se ele apenas programou-se para participar da comitiva com data já acertada, o fato é que o céu noturno de maio, no equinócio de outono entre os trópicos, configura o mapa astronômico que, observado por Rosa, transfigura-se nas duas primeiras ocorrências da canção de Siruiz.

Contudo, aproveitando-se das associações simbólicas, Rosa faz um jogo entre as circunstâncias dos dois primeiros segmentos da canção e os dois últimos. Na fazenda São Gregório e no Bom-Buriti dominam as águas, o orvalho, e os índices de fertilidade – a música se concebe sob o ritmo dos cursos d’água das veredas. Nas sequências, porém, começam os *dias de cão*: 1) entre a primeira e a segunda, quando Riobaldo acaba inserindo-se no *sistema jagunço* (BOLLE, 2004) e, em virtude do assassinato de Joca Ramiro, inicia-se a perseguição aos “judas”; 2) após a segunda versão, que abarca os eventos do pacto e da chefia do Urutu-Branco.

Vamos às conotações desse jogo. O nome Sirius em grego, Σείριος (*Seirios*), e em egípcio, *Sopdet* (*Sothis*), significa *ardente, brilhante, abrasador ou escaldante*; para os gregos e os romanos, o aumento da cintilância dessa estrela no verão era um índice de peste e morte (THEODOSSIOU *et al.*, 2011). Para os antigos, o nascer helíaco de Sirius, a estrela do Cão, que correspondia ao solstício de verão no hemisfério norte, anunciava os dias mais quentes do ano. Por isso acreditavam que Sirius contribuía com o aumento do calor do sol durante os verões, daí os *dias de cão*. No entanto, conforme explica o astrônomo José Roberto de Vasconcelos Costa (2007), “com a precessão dos equinócios, um movimento cíclico que o eixo da Terra faz, como um peão, ao longo de 26 mil anos, Sirius agora nasce nos meses de inverno do hemisfério Norte”. Logo, o nascer helíaco de Sirius atualmente

<sup>5</sup> Fonte: <http://www.stellarhousepublishing.com/star-east-three-kings.html>

ocorre nos meses de verão no hemisfério sul, portanto corresponde aos *dias de cão* no espaço físico representado na obra, qual seja, o sertão do centro-norte de Minas e oeste da Bahia. Por outro lado, os dias de Cão para Riobaldo consubstanciam-se no pacto demoníaco e na assunção do poder para conduzir o calor das batalhas. Por isso, o chefe Urutu-Branco, ao chamar por “bizarrias” nos brejos da beira do Paracatu [“Força minha: eu estava pelo calor de tudo” (GSV, p. 479)], de cima do cavalo Siruiz começa a cantar, em seguida acompanhado por todo o bando, que, “mesmo sem [o] entender, só por bazófias” (GSV, p. 480), entoa em uníssono os versos da terceira parte da canção: *Hei-de às armas, fechei trato / nas Veredas com o Cão*. Não se trata mais de um canto solitário, concebido no ócio entre-batalhas, no fluxo lírico das veredas, mas, sim, de um canto de guerra: a voz aberta no espaço épico do grande sertão. E o ápice do poder de chefe pactário se dá com o projeto de atravessar o Liso do Suçuarão, sobre o qual Riobaldo pondera: “e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (GSV, p. 520 – grifos meus).

Essa associação da estrela com o ímpeto guerreiro – e com uma soberba derivada do poder – ressoa o canto XXII da *Ilíada* (2009, p. 374), quando Aquiles é avistado dirigindo-se à cidade no calor de sua ira e de suas armas, e Príamo o compara ao *Cão de Órion*, isto é, ao brilho vermelho de Sirius, sinal da destruição dos troianos:

Então voa à cidade, e os passos move  
Qual vencedor ginete, que soberbo  
Árdego pelo campo o coche leva.  
Já nele avista Príamo essa estrela  
Cão de Órion nomeada, que, nascida  
No outono, os astros vence em noite bruna  
Por grande e resplendente, e agoura morbos  
Contra os homens calores dardejando:  
Na rapidez seu peito lampejava.

Na sequência narrativa da terceira versão, Riobaldo conduz o bando para o norte, passa pelo Chapadão e, finalmente, vence o desafio da travessia do Liso do Suçuarão. Tal feito permite atacar de surpresa a fazenda do Hermógenes e executar o plano de captura da mulher dele. Dali, o Urutu Branco guia o grupo de volta ao sul através de uma volta estratégica pelo estado de Goiás. Já em Minas, nos campos do Tamanduá-tão, ocorre a vitória sobre o bando do Ricardão. Seguindo a leste, Riobaldo chega ao lugar em que se dá a quarta (e derradeira) parte da canção de Siruiz: um morro chamado Cererê-Velho, última parada antes da batalha no Paredão. Assim como na segunda versão, Riobaldo concebe solitário, ao longo da madrugada, os versos finais. O que se destaca nas condições de espaço e tempo, desta feita, é a enumeração das estrelas observadas pelo herói:

Arte que espiei arriba, levei os olhos. Aquelas estrelas sem cair. As Três-Marias, o Carretão, o Cruzeiro, o Rabo-de-Tatú, o Carreiro-de-São-Tiago. Aquilo me criou desejos. Eu tinha de ficar acordado firme. Depois, daí, vi o escuro



tapar, de nuvens. Eu ia esperar, fazendo uma coisa ou outra, até o definitivo do amanhecer, para o sol de todos. Ao menos achei de tirar, do tó da noite, esse de-fim, canto de cantiga. (GSV, p. 577)

Essa observação dos astros, às vésperas da última batalha, não só desvela as faces trágica e épica do herói romanesco como também indicia o espelhamento da trajetória pelo sertão no desenho constelacional, como buscamos demonstrar neste texto. Ademais, merece ainda destaque o aproveitamento das referências populares para composição do recorte celeste observável em latitudes tropicais: as Três-Marias, como se sabe, compõem o cinturão de Órion; Carretão é como popularmente se conhece a Ursa Maior; o Cruzeiro, menor constelação de todas, determinante na identificação do Polo Sul; o Rabo-de-Tatú (*Pamo pihkorō*), nome dado pelos índios guarani à pequena constelação Seta (*Sagitta*).

Contudo, a última referência do céu espiado por Riobaldo não se limita a um conjunto enumerável de estrelas. O Carreiro-de-São-Tiago (ou Caminho de São Tiago) diz respeito a toda a Via Láctea, a galáxia em forma de espiral e de que o sistema solar faz parte. A gradação encontrada na enumeração astronômica é a imagem inversa do próprio título do romance: os sertões espelham a complexa e dinâmica galáxia, composta por bilhões de estrelas, ao passo que as veredas projetam-se em caminhos constelacionais mais franqueáveis. Analogamente ao “diabo na rua, no meio do redemoinho”, há o buraco negro supermassivo que é o centro da espiral galáctica.

Tais detalhes, que podem passar despercebidos, dizem muito sobre a relação do herói com o mundo representado. Diferentemente do herói épico, para quem o “mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual” (LUKÁCS, 2000, p. 29), Riobaldo constata que o círculo que configurava a essência transcendente para os antigos – representado pela epifania da primeira vez que ouviu a canção de Siruiz – rompeu-se definitivamente. Entre a substância da travessia e o esforço em desvendar o sentido da jornada por meio da forma da canção, vão abrindo-se veredas de reflexão que atravessam um sertão infinitamente grande, cuja imanência escapa a cada tentativa de recompô-la, quer dizer, de conciliar imanência e essência através dos novos versos. Riobaldo só pode terminar a canção, sem realmente concluí-la (“Remanso de rio largo... / Deus ou o demo, no sertão...”), admitindo a fluidez e a largueza da substância numa estrutura de mundo em que Deus e Diabo não têm existência ontológica, mas tão somente uma existência verbal que se abstrai em seguidas inquirições no discurso do narrador.

A respeito da unidade compositiva dos contos de *Primeiras Estórias*, Silva e Cruz comentam a duplicidade na organização especular da obra, o que vale também para o mapa espelhado do *Grande Sertão*, seja o centro o par *Sirius/intersecção do São Francisco com o Urucuia* ou o *buraco negro massivo da Via Láctea/“o diabo na rua, no meio do redemoinho”*:

O centro, então, não é mais apenas o ponto que marca a equidistância, o equilíbrio, o racional, mas é o centro movente. Ora, um centro em movimento impossibilita a fixação das coisas, sua disposição equilibrada e objetiva, um ir e vir, que, na verdade, não é racionalmente compreensível [...]. A síntese de

partida e chegada, início e fim, não é o meio estático e racional, mas, sim, fluido e ilógico, que promove a dinâmica e diversidade da substância da realidade. É a mobilidade, a *travessia*, que instaura o real, como afirma Riobaldo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (SILVA; CRUZ, 2009, p. 52).

Aqui poderíamos por ponto nas explicações sobre as relações simétricas entre o mapa da travessia e seu espelhamento astronômico. Mas há detalhes que convém apontar sobre a poética dessa simetria construída a partir do aproveitamento estético de conhecimentos tanto científicos quanto metafísicos. Fiquemos com apenas um.

Esse aspecto diz respeito à descoberta de que Sirius é uma estrela binária<sup>6</sup>. Em 1844 foi observada pelo astrônomo alemão Friedrich Wilhelm Bessel uma oscilação no movimento dessa estrela. Ora, sabendo que um corpo desloca-se em linha reta se não for submetido a forças externas, Bessel sugeriu a existência de uma outra estrela invisível, em torno da qual Sirius gravitaria, e, assim, apenas o centro de massas do sistema se deslocaria em linha reta. Tal teoria seria comprovada em 1862 por Alvan Grahan Clark, que fotografou a pequena, mas massiva, Sirius B no halo brilhante de Sirius A.

Essa existência em Sirius de um movimento de oscilação devido à ação de um elemento complementar não visível a olho nu, e, simultaneamente, a manutenção de um deslocamento em linha reta em função do centro de massa, é propícia à dupla realidade representada no romance. As idas e vindas pelo sertão, narradas de modo a que leitor se desnorteie nas referências de espaço e tempo, permitem, ao mesmo tempo, encontrar indícios dos eixos simétricos que revelam pontos-chave da ação.

### **Uma escala para a canção: da transcendência à ironia**

Embora a versão original da canção de Siruiz, rememorada por Riobaldo, seja oferecida ao interlocutor como um prenúncio cifrado do destino do herói, isto é, como mensagem oracular que condensa uma trajetória inexorável, tal qual o recado do morro a Pedro Orósio, as demais estrofes (glosas ou voltas) da toada, todas elas criadas pelo próprio protagonista, erigem a dúvida entre a confirmação da mensagem nos eventos-chave da vida do jagunço de ocasião e a ação voluntária nos rumos definidores da transformação do jovem errante em chefe de bando e, por fim, em fazendeiro guarnecido por ex-jagunços, agora vassallos, cujos braços de armas ainda estão prontos para guerra no caso de ameaça à propriedade do chefe.

Tal dilema deixa entrever a ironia: se o enigma se traduz em inevitabilidade do destino, traçado simetricamente por forças suprassensíveis em meio aos arabescos da travessia concreta, Riobaldo exime-se da culpa pelo final trágico de Diadorim e justifica o casamento conveniente com Otacília e a seguida ascensão social conforme a *política*

---

<sup>6</sup> Conteúdo sobre *Massas gigantes acopladas* disponível no endereço: [http://www.observatorio-phoenix.org/k\\_ensaios/24\\_k08.htm](http://www.observatorio-phoenix.org/k_ensaios/24_k08.htm)

*de jagunçagem*, “uma combinação de violência e poder, no interior da qual o poder não significa outra coisa senão a força multiplicada de um que monopolizou o potencial predatório e/ou defensivo de muitos” (STARLING, 2009, p. 46). Assim, supõe-se que Riobaldo tenha tomado para si os versos originais de Siruiz como forma de linguagem eficiente para fazer emergir a consciência de suas condições de existência e lugar social, tornando-se, então, o bardo da própria história ao reelaborar o conteúdo da canção à medida que a experiência lhe foi desenhando, com traços mais nítidos, o mapa de assunção do poder – “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (GSV, p. 35) – e uma concretização mais viável, talvez amesquinhada, de amor [“aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava” (GSV, p. 152)]. Quando o chefe Urutu-Branco toma as rédeas do Cavallo Siruiz, o protagonista, então metamorfoseado em centauro, sublima momentaneamente o desejo por Diadorim, razão inicial de permanência no bando, e canaliza os esforços, o movimento de herói demoníaco, num projeto consciente e para o qual se percebe formado: vencer a guerra, casar-se com a filha de um fazendeiro, assumir a herança da fazenda São Gregório, enfim, estabelecer-se proprietário de “respeito firmado”, “anta empoçada”, que ninguém caça, com “feitos de prescrição dita”, reproduzindo o modo de vida dos homens de mando no sertão. Mas, para isso, foi preciso apartar-se de “guerras e batalhas”, que “isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (GSV, p. 114), ainda que o velho Riobaldo afirme a conservação tácita do poder identificado com a força, que é a antiga *política da jagunçagem*, como garantia de manutenção da propriedade: “[...] viessem aqui com guerra em mim [...], com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona” (GSV, p. 40).

Nessa perspectiva, a canção de Siruiz seria menos um enigma de cunho metafísico que um suporte sincrético e simbólico da consciência individual do protagonista às vésperas de ou imediatamente após tomadas de decisão e ações transformadoras dos rumos da história. A faceta arrivista resultaria, assim, da competência “comprada a todos os custos” e que “caminhou com os pés da idade” (GSV, p. 62), possibilitando a Riobaldo, por um lado, prever efeitos e responder às contingências e, por outro, combinar em ritmo e imagem as palavras que nomeiam os momentos pregnantes de sentido nas imbricadas idas e vindas pelo sertão: “Afirmo ao senhor, do que vivi: [...] dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (GSV, p. 190).

Mas há o retorno da dubiedade. Numa espiral enunciativa de caráter aporético. A consciência que reformula a travessia, clareando os pontos fulcrais da ação, é a mesma que admite a perda de nitidez ao inquirir o sentido último do trajeto. A visão resulta anuviada por Diadorim, neblina de Riobaldo, pelas dezenas de metanarrativas em que “pelejar pelo exato, dá erro contra a gente” (GSV, p. 101) e, sobretudo, pela figura alegórica do diabo, o que divide todas as coisas ou, em imagem mais adequada ao paroxismo resultante, aquele que está sempre na rua, no meio do redemoinho.

Por isso é um equívoco restringir a canção a uma leitura materialista. Bem como se equivoca o leitor que se perde na profusão de referências esotéricas e daí não consegue resposta além da afirmação do mistério. O espelhamento dos pontos-chave da trajetória

do herói no desenho de uma constelação, ambos os espaços amalgamados num profícuo mapa simbólico, atesta o projeto do autor implícito de transcender, pela palavra, a natureza física da vivência humana e envolver o leitor no mito. Ao passo que a execução desse projeto, na dinâmica entre construção literária do enigma e decifração pelo leitor, pressupõe o distanciamento necessário à compreensão de seu conjunto formal. Desse modo, a concretude do mito se perde no fundo abstrato de sua elaboração e, por conseguinte, de seu desvelamento. Em síntese, a existência simultânea, na obra, de dois regimes da relação entre sujeito e objeto implica “o dilema indissolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo” (PASTA Jr., 1999, p. 62).

O enigma da canção de Siruiz, desse modo, ao contrário de uma síntese peremptória da trajetória de Riobaldo, é, na verdade, mais uma voz da dúvida e da incerteza, afinada ao problema indecível, cujo sentido se move conforme a consciência do herói evoca e questiona os fragmentos de sua vida narrada. Ou seja, a canção, congeminada formalmente em versos épico-líricos, reforça os meios expressivos da condição de fragmentação da experiência e disjunção entre vida e sentido representada nos grandes romances da modernidade.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que financia a realização da pesquisa de doutorado da qual este artigo é um resultado parcial.

CRUZ, A. R. The Cartography of Siruiz’s Song. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 47-72, 2020. ISSN 2177-3807.

## **Referências**

ANDRADE, M. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ARROYO, L. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BERCEO, G. *Los milagros de Nuestra Señora*. Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones, 2011.

BOLLE, W. *grandesertão.br.: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORPAS, D. Grande sertão: veredas e formação brasileira. *Revista da ANPOLL. 1908-Machado de Assis e Guimarães Rosa: aspectos lingüísticos e literários*, v. 1, n. 24, p. 261-288, jan./jul. 2008. Disponível em <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/28/15>. Acesso em: 9 abr. 2019.

COSTA, J. R. V. *Sírius, a Miss Universo*. Tribuna de Santos, Santos, 11 jun. 2007. Caderno de Ciência e Meio Ambiente, p. D-2. Disponível em: <http://www.zenite.nu/sirius-miss-universo/>. Acesso em: 04 jun. 2019.

ELLIS, M. *A Capitania da Bahia nos Meados do Século XVIII: A propósito da publicação recente de uma obra de grande valor documental*. *Revista de História, Brasil*, v. 6, n. 13, p. 197-209, mar. 1953. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35230>. Acesso em: 08 set. 2016.

GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. eBooksBrasil, 2009. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>

PASTA JR, J. A. O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 55, n. 55, p. 61-70, 1999. Disponível em: <http://docplayer.com.br/14818486-O-romance-de-rosa-temas-do-grande-sertao-e-do-brasil-1.html> Acesso em: 09 abr. 2019.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

SANT'ANNA, R. Moda caipira: dicções do cantador. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 40-55, 1 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13829/15647/>. Acesso em: 01 jun. 2019.

SILVA, A. M. S. e CRUZ, A. R. *O cineasta e a margem do rio imaginário*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

THEODOSSIOU, E. *et al.* Sirius in Ancient Greek and Roman Literature: From the Orphic Argonautics to the Astronomical Tables of Georgios Chrysococca. *Journal of Astronomical History and Heritage*, Queensland, v. 14, n. 3, p. 180-189, nov. 2011. Disponível em: <http://adsabs.harvard.edu/abs/2011JAHH...14..180T>. Acesso em: 05 jun. 2019.

TIBURI, M. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, abr. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104026X2013000100010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2013000100010&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 31 maio 2019.

Recebido em: 18 ago. 2019

Aprovado em: 27 set. 2019