A CANÇÃO DE SIRUIZ

Nenhum leitor deixará de atribuir ao romance *Grande sertão: veredas* alto teor poético. Este não se manifesta, porém, longe disso, pela presença direta de versos, cuja incidência é aqui muito reduzida se comparada a tantas outras obras narrativas que também contêm poemas ou canções. Afora alguns pequenos trechos esparsos (cinco ou seis), que passam quase despercebidos, de tão submersos no profuso fluxo narrativo, há aquela canção que se inicia por “Olererê, baiana” (transcrita quatro vezes no livro):

Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... -?

Apesar do gingado da canção evocar as relutâncias típicas de Riobaldo, ela é entoada sempre coletivamente, como insiste o narrador: “aqueles aprontados versos, que a gente cantava, tanto toda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas”; “cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, toda a vida”¹.

Mas há, sobretudo, a canção de Siruiz, canção anônima de boiadeiro, que, para Riobaldo, estará sempre vinculada ao nome do jagunço que a cantou numa madrugada inesquecível de sua primeira juventude. A canção, contrariamente, diz respeito apenas a Riobaldo, como se tivesse sido cantada para ele. O encanto foi tão profundo (é uma das epifanias do livro), que conduz o narrador às esferas da beleza e do mistério, domínios já de Diadorim, e contrapontos à “vida cachorra” da jagunçagem, embora, fonte maior da angústia de Riobaldo, as coisas nunca se apresentem assim demarcadas, pois nos belos olhos “esmartes” de seu “amor de ouro” brilham igualmente a quietude mais terna e a fúria guerreira. Do fascínio que sobre ele exerceu a canção, o narrador nunca se cansa de frisar, a tal ponto que ele próprio se transforma em poeta, ao compor muitos versos: “O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da

¹ Utilizo a edição de bolso, da coleção Biblioteca do estudante, Nova fronteira, 2006, respectivamente, p. 67 e 177. Todas as citações do livro presentes neste artigo se reportam a essa edição.

madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adozou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão”². Em sua narrativa, no entanto, apenas duas dessas canções aparecem, reproduzindo o mesmo esquema estrófico, métrico e rímico da canção original. A primeira delas, cantada apenas para si (“Mas estes versos não cantei para ninguém...”); a segunda, já depois do suposto pacto e a ele fazendo referência, é cantada por todos, menos Diadorim, que “era o em silêncios”...³

De fato, portanto, a presença de versos é muito discreta em *Grande sertão: veredas*, quase irrelevante, sobretudo tendo em vista o avantajado da narrativa, caudalosa e ocupando mais de seiscentas páginas. Não se trata aqui, em absoluto, de *prosimetrum*, em que a alternância entre as duas formas é sistemática. O medievalista inglês Peter Dronke analisa diversas obras dessa natureza produzidas entre os séculos I e XIII, entre o *Satíricon*, de Petrônio, e a *Vita nuova*, de Dante. Dronke sustenta que as “flutuações” entre o poético e o empírico, o universal e o específico, são “particularmente congeniais à forma misturada”, normalmente, o verso mais afeito ao transporte e à transfiguração; a prosa, ao registro empírico.⁴ De passagem, Peter Dronke lamenta que a crescente especialização praticamente tenha extinguido uma forma que durante mais de 10 séculos vicejou no ocidente, mas não deixa de citar uma publicação póstuma de Pasolini, *Petrolio* (1992), pensado pelo próprio escritor-cineasta como um moderno *Satíricon*.

Nesse contexto, cabe evocar *Grande sertão: veredas* pela sua “mistura” intrínseca, na qual insiste o próprio narrador, e que foi o centro de algumas das interpretações mais duradouras da obra, como aquela de Davi Arrigucci Jr, num ensaio justamente intitulado “O mundo misturado”⁵, que mostra como a característica formal mais profunda do livro é a da mescla entre o romanesco e o romance, o primeiro vinculado às vivências mais arquetípicas do herói, isto é, àquilo que nele pode ser associado à aventura humana mais geral; o segundo, às suas questões mais individuais, àquilo que, inversamente, o singulariza.

² *Op. Cit.*, p. 171

³ Cf. as duas canções, respectivamente p. 317 e p. 463

⁴ *Verse with prose from Petronius to Dante. The art and scope of the mixed form.* London: Harvard University Press, 1994.

⁵ Publicado originalmente na revista *Novos estudos CEBRAP*, n. 40, novembro de 1994, p. 7-29. Muitas das ideias desse ensaio foram retomadas em “Sertão: mar e rios de histórias”, texto recolhido no livro *O guardador de segredos* (São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 113-129).

As “diversas temporalidades narrativas” que constituem o livro, seu amálgama entre formas narrativas arcaicas e o romance moderno, acolhem as misturas mais heterogêneas, desde a estilização tão peculiar da linguagem, que força o leitor a dobrar-se ao pormenor, até a abertura para o quadro fraturado e problemático da realidade brasileira, poroso, por sua vez, a reflexões universais sobre a condição humana. Não por acaso, na investigação da “forma mesclada” de *Grande sertão: veredas*, Davi termine o seu ensaio voltando-se precisamente para a Canção de Siruiz, como se esta fosse o ápice da mistura, não apenas como balada em que o épico e o lírico se fundem, mas como uma espécie de caroço da narrativa, seu núcleo fundamental, do qual esta se nutre e se expande.

Mas antes de nos lançarmos à torrente de *Grande sertão*, pode valer a pena nos determos ao menos um pouco num exemplo clássico do *prosimetrum*, a *Vita Nuova*, de Dante, escrito entre 1292/1294. As diferenças são profundas, mas alguma coisa essencial do nosso assunto talvez se deixe entrever nessa aproximação.

Os quarenta capítulos do breve livro mesclam *poesia lírica* (e a *Vita Nuova* pode ser considerada uma espécie de antologia da primeira produção de Dante, embora seja muito provável que um ou outro poema tenha sido escrito diretamente para o livro, quando este começou a adquirir autonomia); *prosa narrativa*, que expõe cronologicamente a singular experiência do narrador em torno de Beatriz, desde o primeiro encontro, quando ambos tinham perto de nove anos, em 1273, até pouco além da morte desta, em 1290; uma *prosa crítica*, que analisa e comenta os poemas incluídos. Composto estritamente, portanto, como *prosimetrum*, um modelo fundamental para Dante terá sido a *Consolação da filosofia*, de Boécio, escrito nas mais dramáticas condições, no ano de 524, e que alterna versos, prosa narrativa e prosa filosófica.

Os trinta e um poemas presentes na *Vita nuova* foram compostos em diálogo confesso com a poesia escrita em língua vulgar: a provençal do século anterior; a italiana, que antecede imediatamente à do próprio Dante – a dos poetas do *dolce stil nuovo* (nome proposto em passagem conhecida do “Purgatório”), sobretudo a de Guido Guinizzelli; a de poetas mais próximos, em especial Guido Cavalcanti, o grande amigo (*il primo amico*) do autor e dedicatário da *Vita Nuova*. A esse respeito, comenta Erich Auerbach: “A obra da primeira fase de Dante não apresenta uma

verdadeira mudança nem de conteúdo nem de modo de pensar; mas ressoa nela uma voz nova, de plenitude e vigor até então inauditos”⁶

Há séculos a crítica italiana e a internacional reafirmam esse vigor do *libello dantesco*, o primeiro livro da literatura italiana, ainda que as divergências de interpretação sejam numerosas e encubram desde os pormenores mais recônditos até o próprio título, às vezes lido literalmente como referência a eventos concretos ocorridos na *età giovanile* de Dante, outras vezes interpretado como relato do itinerário de sua vocação de poeta⁷, consolidada na adoção de uma “*matera nuova*”, que se define no miolo do livro, a partir do cap. XVII. *Grosso modo*, uma linha de abordagem rente aos fatos narrados, outra mais interpretativa e atenta à dimensão alegórica do relato e às visões que o constituem. “Dante soube representar esses fatos esotéricos [ligados a Beatriz] de tal modo que se impõem como autêntica realidade, até mesmo quando são absolutamente misteriosos nos seus motivos e nas suas alusões”⁸, afirma Erich Auerbach. Na mesma linha, de realce do frescor e da concretude da invenção dantesca, Domenico De Robertis, em estudo famoso, fala em “*senso di vita*”⁹, e Guido Favati em um “*ricupero di realtà*”¹⁰ em relação à lírica italiana, especialmente a de Guido Cavalcanti.

A comparação parece agora mais inadequada: além da esmagadora diferença quantitativa da presença de versos, nada mais distante da rusticidade, que é o decoro básico de *Grande sertão: veredas*, do que essa poesia escrita no âmbito de uma sociabilidade aristocrática, a de uma fraternidade artística dos *fedeli d'amore*.

Contudo, de início, pode-se reconhecer uma analogia de contornos, por assim dizer: tudo o que se narra, na *Vita Nuova*, está referido a Beatriz, assim como tudo o que se narra, em *Grande sertão: veredas*, está, de algum modo, vinculado a Diadorim, ambas alçadas a autênticos símbolos. No momento da narração, e esse é outro traço

⁶ Cf. AUERBACH, Erich. “Dante, poeta del mondo terreno”. In: *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1980, p. 52.

⁷ Em termos semelhantes, Davi Arrigucci Jr. aproximou o livro de Dante ao *Itinerário de Pasárgada*: “Na história da literatura, a narrativa do encontro com a poesia tem um modelo ímpar e altíssimo, a *Vita nuova* de Dante. Nesta, o texto em prosa, entremeadado de poemas, assume a forma da mescla entre biografia e alegoria para expor os motivos da inspiração, da ‘razão’, a partir da história da vida íntima do poeta, alçando-se da memória afetiva, enlaçada à imagem do encontro com Beatriz, ao esplendor da visão espiritual, da inteligência e do conhecimento, movidos pelo “amor racional” e voltados para a atração de Deus”. Cf. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 125.

⁸ Cf. AUERBACH, Erich. “Dante, poeta del mondo terreno”. In: *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1980, p. 54.

⁹ DE ROBERTIS, Domenico. *Il libro della “Vita Nuova”*. Firenze: Sansoni, 197, p. 15 e 89.

¹⁰ FAVATI, Guido. *Inchiesta sul dolce stil nuovo*. Firenze: Felice Le Monnier, 1975, p. 279.

comum, as duas mulheres já estão mortas e Dante denomina a *Vita nuova* de “*libro de la mia memoria*”, do qual vai extrair “*i maggiori paragrafi*”, enquanto em sua narrativa de reminiscências, Riobaldo procurará igualmente se restringir àquilo que ele denomina de “apontação principal” ou ao que ele viveu “com mais pertença”. Creio que, nesse sentido, Dante (ou o narrador da *Vita Nuova*) poderia dizer de Beatriz aquilo que Riobaldo disse de Diadorim: “Mistério que a vida me emprestou” (e depois tomou de volta...), assim como Riobaldo poderia também ter formulado aquele propósito expresso no final da *Vita nuova*: “*Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna*” (“Eu espero dizer dela aquilo que jamais foi dito de nenhuma outra”). Assim, a caracterização que Hugo Friedrich faz da *Vita nuova*, “[breve] romance de amor”¹¹, poderia ser estendida igualmente a *Grande sertão: veredas*.

Mas existe uma intersecção mais entranhada entre os livros, já na esfera da composição. Na *Vita nuova* os poemas são *anteriores* à prosa, diferentemente da obra de Boécio, aqui mencionada, em que tudo foi escrito na mesma circunstância. Giorgio Petrocchi fala de “*prosimetrum* sincrônico” na *Consolação da filosofia*, enquanto em Dante haveria um “*prosimetrum* diacrônico”¹², isto é, dotado de uma profundidade temporal, em que a poesia é sempre regente. Na *Vita nuova*, o poeta dispõe os poemas, escritos anteriormente, como núcleos dos acontecimentos a serem narrados, de modo que é possível afirmar que a narrativa está aqui submetida à poesia. Mas isso ocorre também em *Grande sertão: veredas*, embora de modo muito singular, e vinculado apenas à canção de Siruiz, como se tentará mostrar. Aqui talvez resida a analogia maior entre esses dois livros tão diferentes: algo que é apenas pressentido, no começo, é posteriormente confirmado; algo inicialmente obscuro encontra afinal uma espécie de elucidação. A *Vita nuova* se inicia por um sonho, em que se dá uma “maravilhosa visão”. Esse sonho com a respectiva visão é o assunto do primeiro poema do livro, o soneto “*A ciascun’alma presa e gentil core*” (“A toda alma enamorada e de coração gentil”), que De Robertis denomina de “*sonetto-enigma*”. Depois de comentar o poema, o narrador diz: “*Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici*” (“O verdadeiro sentido do dito sonho não foi visto então por ninguém, mas agora é manifestíssimo aos mais simples”), pois o sonho é interpretado como premonitório da morte de Beatriz. Nesse percurso progressivo do

¹¹ FRIEDRICH, Hugo. *Epoche della lirica italiana (Dalle origini al Quattrocento)*. Milano: Mursia, 1974, p. 84.

¹² PETROCCHI, Giorgio. “Il prosimetrum nella *Vita Nuova*”. In: *Prosimetrum e spoudogeloion*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1982, p. 101-113.

conhecimento, os dois livros podem ser lidos como narrativas que contêm um processo de aprendizado.

A propósito de romance de aprendizado, outra digressão comparativa poderia ser feita: aproximar a função dos inúmeros *lieder* presentes no romance inacabado de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, com o papel da canção de Siruiz no livro de Guimarães Rosa¹³; em especial aquele entoado pelo eremita, que Heinrich encontra numa galeria subterrânea, e no qual também pressente uma cifra do seu destino, exatamente como se dá com Riobaldo em relação à canção de Siruiz. Também se observa no livro de Novalis, em sentido forte, a formação de um poeta – inicialmente, os *lieder* compostos e cantados por outros, no final, quando o aprendizado vai se consolidando, Heinrich canta um poema de sua própria autoria, mais ou menos análogo ao que faz Riobaldo a partir da canção.

Se não fosse também pela diferença quantitativa, *Heinrich von Ofterdingen*, com sua impregnação paroxística do sublime e do poético, se afasta muito da mistura de *Grande sertão: veredas*, que teria mais proximidade talvez (ou distância menor...), com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Neste livro inaugural do “romance de formação”, as personagens “italianas e românticas” (conforme as denomina Marcus Vinícius Mazzari¹⁴) do harpista e de Mignon fascina Wilhelm desde o início, ainda que elas representem exatamente o oposto da temperança que irá se impor como virtude maior ao longo da história. “Olhou assombrado aquela figura [Mignon], sem poder atinar se devia tomá-la por um menino ou uma menina”; “Wilhelm se sentia, entretanto, cada vez mais atraído pela figura e natureza de Mignon. Em tudo que fazia, a criança tinha algo de singular (...) falava um alemão canhestro, entremeado de francês e italiano”¹⁵.

As canções entoadas por essas duas personagens, sobretudo por Mignon, são profundamente enigmáticas e apenas no final irão revelar o seu sentido pleno, sempre desolado. Da famosa canção “Conheces o país onde florescem os limoeiros”, o narrador sublinha o efeito perturbador sobre Wilhelm: “Música e

¹³ A sugestão é de Suzi Frankl Sperber em seu livro *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

¹⁴ Cf. “Apresentação”. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, p. 10.

¹⁵ Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, p. 100 e 117.

letra agradaram especialmente a nosso amigo, ainda que não tivesse podido compreender todas as palavras (...) E tampouco era possível comparar o encanto da melodia a qualquer outra coisa”¹⁶. Em relação ao harpista e Mignon, tudo está sob o signo do funesto: pai e filha, desconhecidos um do outro, mas íntimos no dom musical e no infortúnio, como no dueto “Só quem conhece a nostalgia/ Sabe o que padeço”. Esses dois “romances de formação”, com sua alternância mais ou menos intensa entre prosa e verso, podem ser considerados também modalidades de *prosimetrum*¹⁷.

Em síntese, se é impossível não admitir a presença comparativamente ínfima de versos em *Grande sertão: veredas*, tanto em relação ao *prosimetrum* medieval como a alguns exemplos modernos, esse pouco é aqui potencializado por uma dialética típica desse livro entre o detalhe e o conjunto, entre o mínimo e o imenso. É nesse sentido que se pretende comentar aqui a importância da canção de Siruiz no romance.

Para efetuar esse comentário, farei o percurso do pequeno ao grande, isto é, começarei pela leitura mais imanente da canção e tentarei desdobrá-la até o conjunto da narrativa, numa espécie de amplificação progressiva; este percurso é, aliás, indicado pelo próprio narrador que *realiza* tal movimento.

Urubú 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 p’ra dar batalha,
convido meu coração...¹⁸

¹⁶ *Op. Cit.*, p. 152.

¹⁷ Cf. RYAN, Judith, “Hybrid forms in german romanticism”. In: HARRIS, Joseph & REICHL, Karl (ed.). *Prosimetrum: crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*. Cambridge: D S Brewer, 1997, p. 165-181.

¹⁸ *Op. cit.* p. 119

Buscando observar na canção algo válido por ela mesma, isto é, abstraindo-a da narrativa em que se acha incrustada, chama nossa atenção alguns aspectos mais diretos: lugares dos Gerais, caracterizados pelos verdes, o buriti¹⁹, o rio largo; um lugar específico, Urubu, como a vila mais antiga do sertão (situada na Bahia, como saberemos depois); o boi mocho, indicando a função de boiadeiro do cantor, enfatizada também pela forte presença de alguns verbos de movimento: vir, voltar, correr, ir; a viola que empunha no ócio; certa religiosidade, atestada pela evocação da padroeira. Trata-se, desse ângulo, de uma canção simples de vaqueiro, que relata suas andanças pelo sertão.

Num plano menos imediato, em cada uma das estrofes há uma espécie de jogo antitético: na primeira, a afirmação logo seguida da interrogação; na segunda, a passagem mais diretamente bela que contrasta, em dois versos de paralelismo estrito, não apenas duas palmeiras, mas o masculino e o feminino, o alto (o azul) e o baixo (o chão), o aquoso e o terreno; na terceira, as dimensões desencontradas de paz (remanso), guerra, e afeto (coração).

Numa primeira associação muito geral com o romance, seríamos tentados a relacionar essas tensões, sobretudo as da primeira parte, com as hesitações do jagunço Riobaldo, sua natureza hamletiana (“Riobaldo oscila permanentemente”, dirá o próprio escritor do seu mais famoso personagem). Já o mote da canção – “Siruiz, cadê a moça virgem?”, além da referência imediata à “padroeira”, o leitor não tem como deixar de relacionar com Diadorim/Maria Deodorina e seus olhos verdes em que o herói se abismou.

Para evitar o arbitrário de tais associações, porém, é preciso mergulhar fundo na narrativa. Começemos pelo trecho em que a canção é escutada pela primeira vez. Trata-se de um dos episódios fundamentais do livro²⁰, aquele em que o jovem Riobaldo, já órfão de mãe e morando com o padrinho-pai Selorico Mendes na Fazenda São Gregório, vê chegar, numa madrugada de maio, um exército de jagunços, comandado por Joca Ramiro, secundado este, por sua vez, por Ricardão e Hermógenes.

Nesse episódio tão marcante, em que o narrador-protagonista trava contato com o mundo masculino guerreiro dos jagunços, que mais tarde será tão

¹⁹ Leia-se esse trecho que associa buriti e Gerais: “Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em campim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais”. *Op. cit.*, p. 119;

²⁰ *Op. cit.*, p. 115-122.

profundamente o dele, já se anuncia o problema que irá assombrá-lo, o do conflito entre o bem e o mal, representado aqui através das figuras antípodas de Joca Ramiro e de Hermógenes, ambos descritos minuciosamente pelo narrador maduro, que já guarda, portanto, o desenho de todo o vivido, mas que busca reconstituir para seu ouvinte a emoção juvenil, o frescor daquela madrugada de descobertas. De Joca Ramiro: “E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil”; de Hermógenes: “O outro – Hermógenes – homem sem anjo da guarda”.

Como ocorre em tantos momentos de passagem da vida de Riobaldo, dá-se aqui também uma abertura cósmica: “Aí mês de maio, falei, com a estrela-d’alva. O orvalho pripingando, baciadas”. O mais é a descrição tão pitoresca dos homens a cavalo (“E deviam ser perto duns cem”), em silêncio (“A bem dizer, aquela gente estava toda calada”), mas trazendo consigo “uma porção de barulhinhos” e de muitas outras sensações, como sintetiza essa bela e comovida passagem:

“A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se divisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando com tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade” .

É então que o rapaz ouve a canção de Siruiz, que culmina aquela madrugada de coisas tão altas. Tudo é fascinante aqui: o nome do jagunço, sem gênero determinado (como Diadorim?) e de sonoridade exótica (mesmo para um livro repleto de idiossincrasias de linguagem); o mote curioso, “Cadê a moça virgem?”, que o leitor, posteriormente, vai associar ao destino tão admirável quanto trágico de Maria Deodorina; as palavras enigmáticas da canção das quais o rapaz se deixa impregnar (assim como do orvalho então reinante), sem nada compreender mas tudo pressentindo (“Antes de poder ver eu já pressentia”). Como já foi dito, na canção pode-se entrever a índole hesitante do jagunço Riobaldo, além, é claro, da presença absoluta de Diadorim, a personagem que acolhe todas as reversibilidades de que o livro está repleto.

Sempre no trecho, e seguindo sua seqüência, outras duas referências do narrador à canção: “O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo

molhou minha idéia”; passagem, em que, muito ao gosto do escritor, o mundo físico se mescla ao mundo dos afetos ou ao mundo interior do personagem, ou, dito de outro modo, o concreto ao abstrato, uma vez que o orvalho molha tanto a cabeça como a idéia. (Outro exemplo notável, e análogo, é aquele presente na história de Matraga, quando o padre sentencia: “a sua vida foi entortada no verde”, associando intimamente mundo moral e mundo vegetal, para enfatizar a necessidade tanto maior da penitência). A segunda referência: “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refíntim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?”

A pergunta procede: qual significado? A revelação do destino? Da poesia? Seja como for, algo sempre superlativo. Mas a pergunta com que o trecho se encerra é típica desse narrador caprichoso, que se apresenta sempre rebaixado por fórmulas de modéstia, embora tenha um domínio efetivo sobre a “matéria vertente” de sua narração. É certo, porém, que a perplexidade é algo autêntico nele, como se as coisas de fato vividas ultrapassassem sua própria capacidade de compreensão.

Numa síntese veloz, no episódio em questão, do qual a canção é o fecho luminoso, Riobaldo trava contato com o mundo guerreiro e com o mundo da poesia, além de já revelar o pendor para a especulação. De alguma maneira temos aqui o *topos* “*sapientia et fortitudo*”, que propõe a “união da vida intelectual e guerreira”, segundo Ernst Robert Curtius; mais exatamente o *topos* das “*armas y letras*” - “tomando ora la espada, ora la pluma”, para lembrar o verso de Garcilaso de la Vega.

Mas é claro que Riobaldo nunca chega a ser um herói pleno, sendo antes intermitente entre essas duas instâncias, entre contemplação e ação; e o paroxismo dessa alternância vai se dar justamente no clímax do livro, quando sobrevém a paralisia no momento em que a ação era mais necessária, marcando para sempre de culpa (e de dor) a sua condição intrinsecamente dividida de jagunço especulativo.

Caso a canção aparecesse apenas nesse momento do livro, ainda assim guardaria um poderoso encanto, pela presença irradiante. Mas, como não podia deixar de ser, algo que ocupa lugar nuclear num episódio igualmente fulcral para a

trajetória desse sujeito deve retornar, todas as vezes que esse sujeito venha justamente interrogar-se sobre a própria identidade.

De fato, referências à canção estão disseminadas por toda a narrativa, mas há um momento em que ela revém de modo sistemático, praticamente dividindo a narrativa em duas metades. O segmento em que isso ocorre é dos mais significativos de todo o livro, imediatamente antes do longo trecho de arremate, como se para realizar o que estava por vir, e que era decisivo, fosse necessário mais uma vez voltar. Esse regresso da canção evoca também a estrutura de recorrências labirínticas do livro, que é uma de suas marcas mais notáveis.

Sobre a estrutura, ou o desenho mais geral, de *Grande sertão: veredas* é possível afirmar o seguinte: trata-se de um processo progressivo de esclarecimento (mesmo que nunca se chegue a um sentido pleno); uma progressão descontínua e não finita, é verdade, mas resoluta. Basta pensar na sequência: o menino > Reinaldo > Diadorim > Maria Deodorina. Várias declarações, nessa direção, são feitas pelo narrador:

“Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala”

“Só aos poucos é que o escuro é claro”

“Como clareia é aos golpes (...) a escuridão puxada aos movimentos”

“O que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d’amanhã”

Sobretudo:

“De manhã cedo, o senhor esbarra para pensar que a noite já vem vindo?”²¹

Refazendo a pergunta para os nossos propósitos: como, naquela longínqua madrugada de maio, prever o que viria e que estava anunciado na canção? Ocorre que a noite já veio e o narrador conhece o sucedido (embora não necessariamente o compreenda) e pode agora atribuir significação ao que apenas intuía.

Vejamos, pois, qual o sentido da canção atribuído pelo próprio narrador, já que o trecho²² em questão propõe exatamente isso.

O trecho se inicia pela palavra “Urubu” e prossegue ao longo de quase cinco páginas sem divisão em parágrafos, nem nenhuma outra marca hierárquica, de modo paratático, torrencial, em que se acumulam os “mas” e os pontos de

²¹ *Op. cit.*, respectivamente p. 64, 189, 518, 442.

²² *Op. cit.*, entre as páginas 309 e 313.

interrogação (reveladores tanto da perplexidade quanto do impulso especulativo de Riobaldo) até as palavras finais, das quais selecionamos “Estou dando batalha (...) E meu coração vem comigo”. O início e o final, portanto, coincidem espantosamente com os da canção de Siruiz, como diversos críticos já constataram de modo sempre estupefato.

O que é exatamente esse trecho²³? Não-narrativo, ele é uma síntese de todo o livro: inventário extensivo de lugares, motivos e personagens; além de recolha de diversas expressões fundamentais (“O demônio na rua...”; “Viver é muito perigoso” etc.). Ora, como tal trecho é, estritamente, o desdobramento da cantiga, verso a verso, imagem a imagem, então esta também é uma síntese do livro. Feita a constatação, a pergunta retorna: “Algum significado isso tem?”

Para tentar uma primeira resposta, recolhamos outra pergunta do narrador, feita justamente no meio dessa passagem: “O senhor se lembra da canção de Siruiz”? Poderíamos arriscar uma primeira explicação, lúdica. Riobaldo, narrador manhoso, brinca mais uma vez com seu interlocutor, diante do qual às vezes se diminui ou pelo menos afeta grande modéstia. De repente, aqui, parece quase adverti-lo: o senhor, tão sábio, está se dando conta do que estou fazendo, de como toda essa fala não passa de uma ampliação daquela cantiga? Mas a explicação, nessa linha, pode resvalar para algo maior, que diria respeito, agora, ao próprio modo de contar, isto é, à própria natureza da narrativa, cheia de recorrências caprichosas, na qual o minúsculo pode conter o grandioso.

Ampliando, outra explicação pode ser tentada, que atenda ao caráter não apenas construtivista, mas também dramático do livro. A pergunta diz respeito a

²³ Vale ressaltar que esse trecho é dos que mais permitem uma divisão do livro em partes, que poderia ser assim proposta, conforme a edição utilizada: Prólogo, até a p. 27; Primeiro segmento narrativo (abrupto, desrespeitando frontalmente a cronologia, já com Medeiro Vaz), p. 27-98; Primeiro intermezzo (suspensão breve do fluxo narrativo, logo depois da referência a um “tiroteio ganho na fazenda São Serafim”, quando o narrador afirma “disse ao senhor quase tudo”), p. 98-100; Segundo segmento narrativo (preponderantemente cronológico), p. 100-309; Segundo intermezzo, exatamente este que estamos analisando (outra rápida suspensão do fluxo narrativo, logo depois de nova referência a um “fogo que demos, bem dado e bem ganho, na Fazenda de São Serafim”, quando o narrador agora afirma com mais ênfase, uma vez que um círculo se fechou, “o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo”), p. 309-313; Terceiro segmento narrativo (inteiramente cronológico), p. 313-600; Epílogo, p. 600-608.

um problema de percepção: o que significa perguntar por alguma coisa quando se está justamente falando dessa mesma coisa? Riobaldo é um homem culpado por não ter identificado os inúmeros sinais de que Diadorim era mulher, essa não percepção – erro fundamental desse atirador de pontaria infalível – acarretou a perda de seu amor de ouro e mesmo a sua morte. Quando ele pergunta ao ouvinte, e a nós mesmos leitores, ele também está perguntando: o senhor percebe? Não? Pois assim também ocorreu comigo: tinha tudo diante dos olhos e não me dei conta e com essa distração pus tudo a perder. Ao nos expor ao engano, ele não encontra exatamente consolo para o próprio erro, mas uma espécie de compreensão.

Mas o enigma da canção exige sempre novas explicações. No horizonte desse texto, ensaiemos uma última. Para isso vale a pena destacar, naquele fluxo aparentemente indiferenciado, o que a prosa reteve da canção: “Urubú? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo – para morarem famílias de gente.”; “Mas minha padroeira é a virgem, por orvalho.”; “Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei?”; “Travessias... Diadorim, os rios verdes (...) vejo esses vaqueiros que viajam a boiada (...)”; “Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho”; “Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos carnaubais, em chão arenoso salgado.”; “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar o senhor se lembra dele.”; “Estou dando batalha (...) E meu coração vem comigo”.

De todas essas associações, a mais surpreendente é a que se refere à morte de Joca Ramiro, morte esta que é um dos motores principais da ação, ao desencadear a busca de vingança (especialmente por parte de Diadorim) e a necessidade de se encontrar outro líder capaz de recuperar o equilíbrio perdido e de instaurar uma nova lei. Com essa função, sucederam-se os chefes Medeiro Vaz e Zé Bebelo, até que coubesse ao próprio Riobaldo o comando final. A canção antecipava isso? É esse o sentido da estrofe final, quando se fala em “dar batalha”? Tudo aqui é intrigante, porque, convém insistir, o verso “Carnaúba – sal do chão” foi ouvido logo depois do narrador ter se impressionado com a visão do próprio Joca Ramiro. Isto é, no mesmo episódio em que o narrador avista o “homem príncipe”, no auge de seu poder, também ouve algo que antecipa a morte dele, já que este seria depois enterrado “no meio dos carnaubais, em chão arenoso

salgado”. É como se a morte de Joca Ramiro já estivesse “em edital”, para relembrar outra fala do mesmo Riobaldo. Vista desse ângulo, a canção de Siruiz equivale a uma espécie de oráculo, que vaticina coisas essenciais acerca do *destino* de Riobaldo, e que ele presente arrebatado: “aquilo era bonito e *sem tino*”.

Uma das inquietações mais profundas de Riobaldo é justamente a de ter o “destino preso” ou por demais “cerzidinho”. “Na minha vida as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram”²⁴. Essa afirmação tão sugestiva ocorre não muito depois de Riobaldo ter ouvido a canção. Ele foge da fazenda São Gregório, agastado com o padrinho (que ele já sabe ser seu pai); na fuga, acaba conhecendo Zé Bebelo, de quem se torna professor, e em cujas fileiras se alinha para combater... Joca Ramiro e os seus; sentindo-se uma espécie de traidor, foge novamente e encontra o... Reinaldo. Isto é, quanto mais foge, mais se aproxima das pessoas e mais se aprofunda nas situações que definirão sua vida. Aparentemente fatalizado, sente-se um “pobre menino do destino”, e anseia, mais do que tudo, ter a vida por “seu próprio querer governada”. Talvez se justifique que um herói assim seja um actuário: no afã de ser ele mesmo, transige com o Outro.

Seja como for, cabe sublinhar que a canção de Siruiz está no centro da questão acerca da essência do herói Riobaldo, profundamente dividido entre determinações muito gerais, por assim dizer acima de sua vontade, e a demanda, nele sempre radical, pelo mais específico e íntimo de sua experiência; o que nos remete à “mistura” referida no início, e que foi tão bem analisada por Davi Arrigucci Jr.

Murilo Marcondes de Moura

²⁴ Cf. *Op. cit.*, p. 126.