

Está traçado o mapa, está pronta a cruz que anuncia as mortes da grande batalha final. A imagem visual¹⁰⁶ se concretiza nessa cruz, que despirá mais tarde o corpo de Diadorim na morte, preparado pelas mãos da mulher do Hermógenes. Chamo a atenção do leitor para o fato de que entre todos os mortos do texto, o corpo de Diadorim foi o único que passou pelos ritos da lavagem e vestidura (p. 453). A Mulher *de custódia* (a sacerdotisa do rito funerário?) confessa seu ódio por Hermógenes e tem expressões carinhosas para com o corpo de Diadorim, fato que vem sugerir uma possibilidade de que ela conhecesse o segredo da natureza sexual da *mulher nua* (p. 453) por outras pessoas, como a longa conversa mantida entre os dois (p. 406-7). Entre essas outras pessoas poderíamos pensar talvez no próprio Hermógenes e mesmo em Medeiro Vaz, quando este beija a testa de Diadorim, após a morte de Joca Ramiro (p. 234).

Finalmente o livro exhibe, antes do signo final do infinito, um outro signo visual, fantástico, representado por uma extraordinária imagem alegórica do Rio São Francisco, visto em sua integralidade, como coisa inteira, objeto corporal único:

O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... (p. 460)

Além de espinha dorsal¹⁰⁷, o Rio São Francisco é a grande testemunha que atravessa todo o sertão e o livro, como um olho divino-demoníaco, índice do que tudo vê e tudo sabe, participante dos mistérios do viver, dividido entre Deus e o Diabo, parte integrante do grande sertão.

B- ILUMINURAS E VINHETAS

Se alguém se propusesse a “ver” as páginas de *Grande sertão: veredas* com a curiosidade com que uma criança procura as ilustrações de

um livro, certamente teria sua atenção voltada para um excesso de elementos que se exibem ao simples olhar: aspas, travessões, combinações de sinais de pontuação, uma quantidade imensa de palavras escritas em itálico, inserção de formas poemáticas, letra capitular e ornatos tipográficos, a tarja negra do início e a vinheta de remate, o grande símbolo final do infinito. Alguns desses elementos já foram abordados na primeira parte deste trabalho. Quero agora me referir particularmente aos escritos em itálico, que terão um estatuto bem definido nas folhas do livro.

Novamente aproximando o texto dos antigos livros artesanais do Brasil colonial¹⁰⁸ e dos pergaminhos medievais e guardando as devidas proporções e diferenças, sobretudo no que diz respeito aos meios de impressão, creio não ser absurda a comparação de elementos de **Grande sertão: veredas** (entenda-se, elementos cuja expressão se faz decorativamente, como uma forma a mais de significação) com iluminuras marginais e vinhetas intratextuais, presentes naqueles livros antigos. Porque estamos tratando de literatura, estou utilizando as expressões **iluminuras** e **vinhetas** num sentido metafórico, para remeter aos escritos em itálico, enquanto elementos decorativos do texto (aliás como os demais, alguns já lembrados aqui). Como iluminuras, nos convidam a um passeio pelas margens e, como vinhetas, nos colocam no centro mesmo de tantas significações plurais, apontando para possíveis expressões da Língua Portuguesa,¹⁰⁹ especificamente forjadas pela ambição criadora de Guimarães Rosa.

A crítica sempre se encarregou de demonstrar os diversos malabarismos de escrita presentes na obra do escritor, compondo hoje uma vastíssima bibliografia sobre os mais diversos processos de leitura e interpretação.¹¹⁰ Tento seguir minhas próprias trilhas no que estou escrevendo, certo, porém, de que, se tudo já foi dito, é sempre preciso redizê-lo, na organização de um trabalho que é fruto de leituras feitas ao longo de tantos anos.

Por todo o texto se encontram palavras escritas em itálico, em uma situação bastante especial: essas palavras serão de certa forma citações de uma voz a que já me referi¹¹¹ como voz cultural. A mesma palavra, como, por exemplo, *gerais*, pode ser encontrada tanto em itálico como no tipo normal utilizado para a grafia das outras palavras. A grafia em itálico coloca a palavra em relevo, *ornato gráfico*¹¹², como uma citação e remete a um contexto que poderia ser identificado como mágico, religioso, misterioso. Corresponderia a uma outra linha melódica que deveria ser impressa no solfejo da sequência sonora. Várias palavras são assim escritas em itálico: *encôsto*, *resfriado*, *brabeza*, *judas*, *liroliro*, *Tamanduá-tão*, *redemunho*, para lembrar apenas alguns exemplos. Os nomes de rios serão transcritos sem itálico, mas poderão ser desenhados dessa outra forma, desde que se trate de uma citação e de uma forma de colocar o nome, a coisa e a música em relevo:

E tanta explicação dou, porque muito ribeirão e vereda por aí, redobra nome: Só *Prêto*, já molhei mão nuns dez. *Verde*, uns dez. Do *Pacari*, uns cinco. Da *Ponte*, muitos. Do *Boi* ou sda *Vaca*, também. E uns sete por nome de *Formoso*. *São Pedro*, *Tamboril*, *Santa Catarina*, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo. (p. 58-9)

Da mesma forma, quando citados, serão escritos em itálico o nome de companheiro. Os apelidos, como verdadeiros *redobros*, da integridade do nome próprio, seguirão o mesmo exemplo dos nomes de rios, quando em situação idêntica: *Bigri*, *Diadorim*, *Cerzidor*, *Tatarana*, *Uruti-Branco*, etc. São inumeráveis as palavras escritas em itálico e todas elas vão funcionar como marcas, desenhos, *ornatos*, que se colocam aos olhos do leitor, tatuagens verbais que se exibem ao longo do corpo físico do livro.

No caso de **Grande sertão: veredas**¹¹³, tratando-se de um texto narrativo em prosa, chamam particularmente a atenção as transcrições

de cantigas¹¹⁴. Os textos das cantigas não são, entretanto, meras variações textuais, enfeites gratuitos, sem função nenhuma dentro do texto maior¹¹⁵: na fala simples dos textos toda a história da poesia pode se apresentar.

Começo com as transcrições da cantiga do grupo, que aparecem segundo quatro desenhos diferentes de poemas, constituindo todas elas formas de citação:

a) Se não, por que era que eram aquêles aprontados versos — que a gente cantava, tanto tôda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas, à alegria fingida no coração?:

Olererê, baiana ...
 eu ia e não vou mais:
 eu faço
 que vou
 lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás ... — ? (p. 54)

b) Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, tôda a vida:

“Olerereêe, baiana ...
 Eu ia e
 não vou mais:
 Eu faço que vou lá dentro, oh baiana,
 e volto
 do meio
p'ra trás ... ”

O senhor aprende? Eu entô mal. (p. 136)¹¹⁶

c) Assaz, então, cantaram:

Olererê, Baiana,
 eu ia e não vou mais ...
 Eu faço
 que vou
 lá dentro, oh Baiana,
 e volto do meio p'ra trás ...

Ao demais eu ouvi, soturno, sorridente. (p. 341)

d) Todos me aprovaram. Ainda mesmo que com o cantar:

“Olererê
 Baiana ...
 Eu ia
 e não vou mais ...
 Eu faço
 que vou
 lá dentro, ó Baiana:
 e volto
 do meio
 p'ra trás!”

Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz
 — só eu mesmo, meu silêncio, cantava. (p. 412)

As palavras nos quatro exemplos são exatamente as mesmas, variando apenas algumas letras que se tornam maiúsculas e a pontuação. Todos os “versos” são escritos em itálico, o que vem acrescentar, além da forma poemática, um outro elemento à visualidade desses textos. A primeira modificação de sentido, portanto, é feita pela disposição dessas palavras em itálico que impõe um outro desenho textual, determinando uma dicção diferente, cadência diferente, ritmos absolutamente diversos para a leitura ou para o canto (não esqueçamos de que estamos falando de “letras” de cantigas). A segunda observação fundamental a se fazer é que a primeira e a terceira versões

se apresentam sem aspas, enquanto a segunda e a quarta são marcadas pela presença delas. Constituiriam tais fatos mero gosto arbitrário de Guimarães Rosa de enfeitar o texto aleatoriamente como bem entendesse ou tudo seguiria a linha de uma planta baixa da obra, forte intenção de escrita, participando de um sistema de marcas autorais, que iria fazer da escrita roseana única na sua realização/construção?

Minha visão caminha no sentido da segunda interrogação. Primeiramente é importante dizer que as aspas são amplamente usadas durante todo o texto nos diálogos relatados. Assim as formas citadas entre aspas estão inseridas numa determinada forma de diálogo narrado. A que se cita no segundo exemplo é “entoada”, cantarolada por Riobaldo, conforme o contexto não deixa dúvidas. O desenho da “letra” da cantiga pressupõe a maneira tímida de quem tenta se lembrar de uma canção e a vai cantando aos pouquinhos, quase a medo. O Riobaldo que cantarola aqui é um recém-ingressado no bando, logo depois do reencontro com Diadorim. Já a versão apresentada no quarto exemplo é cantada pelo Riobaldo-chefe, Urutu-Branco, e seu canto é aprovado por todos. A timidez apresentada na segunda versão desaparece um pouco, a “letra” se reveste de uma pontuação mais marcada, “solene”, há um emprego mais “circunspecto” de letras maiúsculas. São representações de citações inseridas em processos em que a fala se representa quase que em diálogo.

A dificuldade maior surge com as outras duas versões, onde não são usadas aspas. Elas vão assim participar de outra forma de citação, constituída também pela escrita em itálico, que se faz presente não apenas nas cantigas, mas em todo o livro, em inúmeras palavras e frases. Pelo momento, fiquemos com as duas outras versões da cantiga do grupo, o que servirá como introdução ao estudo das outras cantigas e de tudo o mais em que é utilizado o itálico. O primeiro exemplo constitui uma lembrança da letra da cantiga, mas ela não é cantada, ela é apenas citada. Observe-se que a frase do texto anterior à inscrição da cantiga é terminada por um ponto de interrogação segui-

do por dois pontos. A inscrição funciona como a ilustração, a citação do texto original. Tanto assim que, ao final da cantiga, depois das reticências, vem o travessão — signo do diálogo — seguido, por sua vez, de um novo ponto de interrogação que vai inserir a cantiga no contexto da interrogação anterior. Note-se que aqui não se trata de um diálogo das personagens do texto, mas de um diálogo estrutural estabelecido pelo narrador com o seu leitor. Duas conclusões me parecem possíveis: primeiramente a citação em itálico nos envia para a própria palavra autoral, representada pelo narrador, no seu desejo de colocar o texto ou determinada parte dele em relevo (nesse caso são quase idênticas às outras transcrições). Em segundo lugar, as citações dessa forma parecem nos remeter a um fundo de linguagem que é do narrador, mas é também coletivo, apontam para aquela fala da cultura¹⁷, que traduz crenças, descrenças, medos, desejos, o eterno sentimento de incompletude que acompanha qualquer pessoa no incerto viver. O terceiro exemplo apresenta pequenas diferenças em relação ao primeiro: na pontuação e na palavra **Baiana** escrita assim com letra maiúscula, como aparecerá no quarto exemplo, já referido. Os jagunços cantavam a cantiga e esta deveria estar entre aspas para seguir o esquema comum de citação da fala do outro, esquema geral da obra. Creio que o contexto explicará a ausência de aspas e mudança de sentido. Riobaldo ouve os outros cantarem, ele próprio não canta: ele ouve, “soturno, sorridente”. Pelo desenho do texto, a cantiga quase coincide com a primeira versão, quando ele e os outros jagunços a cantavam — “que a gente cantava” — quando o texto da cantiga é pura citação. Aqui não temos mais Riobaldo-Tatarana, mas o grande chefe Urutú-Branco. Riobaldo ouve a cantiga como uma citação mágico-premonitória e medita sobre o conteúdo das suas palavras. De novo, é a fala da cultura que se insinua nos versos e no seu desenho, constituindo mesmo um anúncio, revelação a ser confirmada, como tantas outras do texto — marca sobretudo da habilidade do outro narrador de desenhar a sua escrita sobre o papel. A própria palavra **Baiana** se reveste dessa possibilidade: a mudança do desenho da palavra **baiana** para **Baiana** vai configurar a tentativa de marcar a soleni-

dade com que Riobaldo, uma vez chefe, irá dar às palavras mais simples do cotidiano. Um sinal também aí se coloca, se levarmos em conta que a última batalha teve o seu início na Bahia, após a travessia do Liso do Sussuarão e o seqüestro da mulher do Hermógenes. As transcrições diversas apontam para significações plurais.

Um leitmotiv da escrita de *Grande sertão: veredas* está constituído pelas referências à cantiga de Siruiz. Riobaldo ouve a cantiga pela primeira vez quando Joca Ramiro se arrancha nas terras de Selorico Mendes. Tal fato se dá num ponto perdido de um passado não muito distante em relação aos eventos narrados, mas de qualquer forma em um tempo que não se marca, não se fixa:

Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado, meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a cantiga tôda estranha:

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 nêsses verdes,
meu boi môcho baetão:
burití — água azulada,
carnaúba — sal do chão ...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração ...

Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim. (p. 93, grifo meu)

As palavras estranhas e o canto desconhecido marcam para sempre Riobaldo que guarda a letra e procurará em vão quem conheça a mú-

sica da cantiga. Só sabemos que o texto remete a alguma espécie de amor que não se realizou, pela pergunta que é feita a Siruiz a respeito da *moça virgem*, que é respondida com a transcrição dos versos. Num primeiro momento, podemos afirmar que se trata, para Riobaldo, da descoberta da estranheza da linguagem poética (sempre repetida, nas demais escritas da cantiga, na redondilha maior) ou do mistério que envolve a criação artística, que se faz amada, mesmo que incompreendida. Os novos sentidos vão se aproximando do leitor, que pode ir montando o jogo de quebra-cabeças:

Tanto que o inimigo não dava de vir, pois bem a gente ficava em nervosias. Alguns, não. Feito aquele Luzié, que cantava sem mágoas, cigarra de entre-chuvas. As vêzes, pedi que êle cantasse para mim os versos, os que eu não esqueci nunca, formal, a canção de Siruiz. Adiantes versos. E, quando ouvindo, eu tinha vontade de brincar com êles. Minha mãe, ela era que podia ter cantado para mim aquilo. A brandura de botar para se esquecer uma porção de coisas — as bêstas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive prêso, só por precisão, mas sem fidalguia. Diadorim, quando cuidava que sòzinho estivesse, cantarolava, fio que com boa voz. A ver que também fiquei sabendo que os outros não consideravam naqueles verso de Siruiz a beleza que eu achava. Nem Diadorim, mesmo. (p. 186-7, grifos meus).

A passagem citada se refere a um tempo anterior ao que se atacou Zé Bebelo, quando este ainda lutava contra os jagunços. Como todos os acontecimentos narrados, deve ser lida em dois níveis: o tempo do acontecido e o tempo da narração. Referentes ao primeiro tempo são as alusões à memória, ao brincar com as palavras, a saudade da mãe que se alia à doçura do sentido, a ligação com Diadorim. Se olhamos pelo lado do tempo da narração, as coisas mudam de dimensão: a memória e a saudade se referem sobretudo à ausência de Diadorim; a relação lúdica com as palavras remete, de forma metalingüística, à própria escrita de toda a narrativa; finalmente a constatação do gosto individual revela uma capacidade exclusiva de “ler” o texto e devorá-

lo antropofagicamente:

E o Liduvino e o Admeto cantavam coisas de sentimento, cantavam pelo nariz. Ao que perguntei: e aquela canção de Siruiz? Mas eles não sabiam. — “Sei não, gosto não. Cantigas muito velhas...” — eles **desqueriam**.
(p. 223-4, grifo meu)

O que acontece portanto com Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz é a descoberta do imenso poder e mistério de que se revestem as palavras¹¹⁸, ao se reduplicarem na desconjuntada narração que vai lentamente fornecendo ao leitor os elementos necessários para uma melhor compreensão do texto, imergindo-o nessa fala da cultura que se faz tão forte em **Grande sertão: veredas**. Veja-se a explicação que se dá — perdida nos meandros da narrativa, como se fosse mero acaso — da palavra **Urubu**, primeira palavra da letra da cantiga, que remete agora o leitor aos acontecimentos finais e estabelece a ligação com a **moça virgem**, mote para a transcrição da cantiga.

Urubú? 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. (p. 235)

Como se vê, o narrador vai trabalhando o sentido da cantiga, na medida em que novas significações se fazem claras. O encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz é como se fosse a fala de uma profecia que, quando lhe é transmitida, ele não pode entender, uma vez que só depois dos acontecimentos trágicos é que aquelas palavras terão um sentido exato. A fala profética se une à fala da cultura e vem finalmente se unir à fala poética, quando se transforma em matriz geradora de novas cantigas, refeitas por Riobaldo. Ao criar dois poemas que pretendem atualizar o sentido da primeira e perpetuá-lo através das novas figurações, o texto nos envia ao fundamental da criação literária, que pressupõe a cópia, a repetição, a retomada do já feito e já escrito.

Vejam-se as duas reescritas e os contextos em que aparecem. A primeira delas nos é fornecida logo que Zé Bebelo toma a chefia do bando, após a morte de Medeiro Vaz, ocasião em que Riobaldo recusa a chefia:

Ai sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquêlé Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram êstes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor:

Trouxe tanto esse 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 claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
tôda noite é rio-abaxo,
todo dia é escuridão...

Mas êstes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro dêles. (p. 241)

O tom enigmático da versão original é retomado, mas o sentimento de insatisfação faz com que os versos permaneçam guardados, contrário da última reescrita, que se divulga: o autor dos versos é nesse momento da narrativa, o homem depois das invocações ao diabo em Veredas Mortas, já é o grande chefe Urutu Branco. Daí um certo tom grandiloqüente poder ser percebido:

Sòmente quis, nem podia dizer aos outros o que queria,
sòmente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, se-
guintes:

Hei-de às armas, fechei trato
nas veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão ...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão ...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dêle é Capitão!...

Arte que cantei, e tôdas as cachaças. Depois os outros à fanfa
entoaram — mesmo sem me entender, só por bazófias —
mas rogando no estatuto daquela letra e retornando meu rom-
pante; cantavam melhor cantando.
(p. 350)

A cantiga original apresenta um verso repetido no final da primeira estrofe, coisa que não vai acontecer nas duas versões posteriores. Esse verso pressupõe a não compreensão de Riobaldo diante das enigmáticas palavras, o que faz com que o narrador interfira no desenho do poema — composto de quadras, como os outros dois — com o ponto de interrogação colocado antes das reticências originais. A cantiga é guerreira mas entremeadada de elementos lírico-afetivos: o boi sem chifres, a água azulada dos buritis, as carnaúbas — reduplicação dos buritis — a tranquilidade das margens do rio, tudo resumindo a presença do coração e apontando para a solidão das grandes travessias. A consciência solitária do jagunço está aí lembrada, embora cercada pela azáfama do bando. A letra se serve ainda da imagem fortíssima

do sal da terra, na sua dupla significação mítica de portador da palavra sagrada e de proteção contra o mal.

A primeira reescrita começa por reproduzir a atmosfera do enigma presente na versão original: palavras absurdas encerram a primeira quadra e já começam a determinar o sentido existencial com que Riobaldo vai caracterizar a escrita do poema. O *remanso de rio largo* se transforma na bravura do Rio Urucúia (ambos têm a mesma feição) e no enigmático do viver: *claras águas que turvam na perdição*. A última quadra retrata a dura sorte humana — *Viver é negócio muito perigoso ...* (p. 11) — o destino é só *escuridão e rio-abaixo*.

A segunda reescrita retoma tudo o que já foi dito mas funciona como síntese da narrativa na abordagem dos temas do amor, do mal, da guerra e da morte. É nítida a marca do pacto, realizado ou não. A letra reflete a aceitação do destino e a conseqüente decisão de lutar contra as forças do mal. Como o próprio Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz, os jagunços também não entendem o que diz a nova cantiga que cantam à fanfarra (*à fanfa*), como os antigos caçadores cantavam melodias, fazendo mais bela a cantiga no conjunto de suas vozes.

A última referência que se faz à cantiga de Siruiz aparece quase no final da narrativa, inserida entre as várias empresas da batalha final:

Ao menos achei de tirar, do tó da noite, êsse de-fim, canto de cantiga:

Remanso de rio largo ...
Deus ou o demo, no sertão...

Amanheceu com chuva. Mundo branco, rajava. (p. 424)

Como se pode observar, o sentido das três cantigas se funde nesse único dístico: o nono verso da cantiga de Siruiz se junta a um novo verso que resume não apenas as reescritas de Riobaldo, mas o senti-

do da narrativa, tomada como um todo. O dístico constitui mais um desenho imaginário do texto no papel, na medida em que ele se insere como imagem poético-plástica, paisagística que retrata uma das belezas do sertão (primeiro verso) e como elo da imensa cadeia de elementos antecipadores do duelo final nas ruas do Paredão, quando morrem Diadorim e Hermógenes (segundo verso). O dístico sintetiza as imagens da paz e da guerra: a placidez das águas onde um rio se alarga e espalha, anulando a correnteza, e a eterna luta entre o que a cultura identifica como o bem e o mal. Nova música no papel pautado.

As citações não se esgotam aí. Em várias oportunidades, quadras serão citadas, em seu duplo estatuto de desenhos textuais e musicais (elas são sempre cantadas). Essas quadras estabelecem uma relação direta com a cantiga de Siruiz, lembranças de versos incorporados à fala da memória, enquanto presentificação da fala da cultura. É o caso das duas quadras seguintes, que refletem a poesia dos elementos paisagísticos do sertão:

Burití, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar... (p. 42)

Meu boi prêto mocangueiro,
árvore para te apresilhar?
Palmeira que não debruça:
burití — sem entortar ... (p. 63).

Estão aí presentes vários componentes da cantiga de Siruiz: o boi, o burití, as águas do rio que se transformam em *olhos de onda de mar*, numa clara alusão aos olhos de Diadorim e às *presilhas* do amor e da morte. Uma outra quadra aparece, porém, sem seu desenho poemático, inserida como uma seqüência frásica, nas palavras do menino canoieiro

na travessia do Rio São Francisco:

Arre, vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que a gente barranqueira usa: ‘... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua benção* ...’ “ Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lâ. (p. 84)

O remanso indicado pelas águas sem correnteza da cantiga de Siruiz encontra na cantiga do canoeiro a sua contrapartida nas águas do São Francisco, transformadas pelo medo, na *maior turvação* (lembre o leitor das várias pequenas narrativas inseridas no texto como ilustrações da transformação do bem no mal, ou vice-versa, as reflexões sobre a mandioca boa e a mandioca brava e sobre as pedras venenosas do principio da narrativa). Esse assunto é retomado na segunda quadra da primeira reescrita de Riobaldo, quando afirma que as águas do seu querido Urucuia se *turvam na perdição*. A imagem da *turvação* é obviamente recolhida da cantiga do canoeiro, ouvida logo após conhecer o Menino, que iria *turvar* o seu destino. Chamo atenção para o fato de que as transcrições aparecem sem aspas, com exceção da cantiga do canoeiro, que é apresentada com desenho de frase (incluindo-se portanto no estatuto da fala dialogal, que aparece sempre entre aspas). Outros versos aparecem sob sua forma usual, mas aparecem entre aspas, conforme os dois desenhos da cantiga do bando, quando cantada:

Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando foi arte se cantar uma cantiga:

“*Seu pai fôsse rico,
tivesse negócio,
eu casava contigo
e o prazer era nosso ...*” (p. 98)

E o outro, muito comparsa, lambuzante prêto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz:

“Pra gaudêr, Gaudêncio ...
E aqui pra o Fulorêncio ...” (p. 123)

Nessas duas formas de cantigas, as palavras têm duplo sentido e se inserem também como formas dialogais. O que é importante salientar é que elas não remetem à fala cultural mítico-mágica que Riobaldo pode perceber naquelas que se apresentam sem aspas, inclusive a própria cantiga do grupo nas duas vezes em que é citada sem aspas, numa clara intenção de remissão à sua dimensão profética, fora do usual enquanto linguagem poética. O abandono das aspas na citação ressaltada apenas pelo itálico, que a transforma em fala da cultura, pode ser vista ainda em:

A gameleira branca! Como outro-tempo se cantava:

Sombra, só de gameleira,
na beira do riachão ... (p. 385)

Os dois versos conduzem claramente ao *remanso de rio largo* da cantiga de Siruiz e ainda vêm acrescidos do sentido mítico, garantido pela *antigüidade* das palavras que os compõem, no mesmo contexto do grande sertão. O mesmo pode ser observado na espécie de *desafio* feito pelo cego Borromeu:

Mas, êle, o que carecia de querer saber, às vezes perguntava.
 Dêsses lugares, o divulgado natural, pedia perguntava. Ai, glosava:

Macambira das estrêlas,
 quem te deu tantos espinhos?

Tibes! Eu, não. Ia demandar de outros o que eu mesmo não soubesse, a ser: nestes meus Gerais, onde eu era o sumo tenente? Não me respondiam. Ninguém mesmo ninguém. A gente vive não é caminhando de costas? Rezo. O que é, o

que é: existível feito fundo d'água. Agora eu cismo que o cego Borromeu também só do que já sabia era que indagava. Se não, se não, o senhor verse, como bula santa; a cita não é revelável: ?

Macambira das estrêlas,
 xique-xique resolveu:
 — Quixabeira, bem me queira,
quem te ama, Bem, sou eu ...

Soletrei tudo. Assim ele cantava. (p. 423)

Música indígena: macambira e quixabeira são palavras do tupi, enquanto xiquexique é palavra tapuia.¹¹⁹ O mote e a glosa trazem para o desenho do texto, três plantas espinhosas, características de regiões secas. A macambira e a quixabeira dão frutos, enquanto o xiquexique contém água, o que mostra a sua utilidade para o gado nas ocasiões de seca. De acordo com o universo mágico que a linguagem poética instaura, os três vegetais conversam e falam do amor e da morte. Novamente as palavras tomam uma dimensão profética, quando falam de amor e espinhos, pouco antes da última batalha. Acrescente-se a tudo isso, a luta verbal de Riobaldo contra o cego Borromeu, em cujas palavras encontra de imediato um desafio ao seu poder de chefe. Certamente nessa passagem se encontra um dos momentos mais poéticos de *Grande sertão: veredas*, onde mais uma vez se sobrepõem leituras diferentes: no narrado, no passado, tomam a cena o cômico e as *palavras diversas* do mundo poético presente no desafio; no tempo da enunciação, o narrador está falando de sofrimentos, de saudade, de amor, de antigo presságio de morte, de Diadorim, portanto, na forma simples da cantiga (oráculo?) de Borromeu. A citação das quadras e do desafio vêm completar a tentativa de compreensão das mágicas palavras da cantiga de Siruiz e redimensioná-la enquanto desenho poemático e matriz da linguagem poética.