Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Grande sertão: veredas – a performance como espaço investigativo da *Canção de Siruiz*

Ramiro Machado[1]

Luiza Milano[2]

Resumo: Este estudo propõe uma investigação sobre a célebre *Canção de Siruiz*, emblema guardado no romance *Grande sertão: veredas*. O trabalho parte da presença das relações entre a música e a literatura, na obra de João Guimarães Rosa, bem como sobre o papel que as canções assumem em seus textos, para constituir uma perspectiva acerca das relações de som e sentido do texto de tal canção. Com base no conceito de *performance*, foram feitas análises comparativas entre o a letra da canção em seu formato escrito, e uma versão cantada. Evidencia-se a relação estreita entre a *performance* e a leitura enquanto espaço investigativo da canção.

Palavras-chave: performance; canção; *Grande sertão: veredas.*

Abstract: *This study proposes an investigation about the famous song of Siruiz, emblem kept in Grande sertão: veredas. The work starts from the presence of the relations between music and literature, in the work of João Guimarães Rosa, as well as on the role that the songs assume in his texts, to constitute a perspective about the relations of sound and meaning in the text of the song. Based on the concept of performance, by Paul Zumthor, comparative analysis were made with the song's lyrics in its written format, and the version with the melody applied by Antônio Candido. It is evident the close relationship between performance and reading as an investigative space of the song.*

Keywords: *performance; canção; Grande sertão: veredas.*

Introdução

As intersecções entre a literatura e a música estão muito presentes na obra de João Guimarães Rosa. Desde contos como "O Burrinho Pedrês" (*Sagarana*), "O recado do morro" (*Corpo de Baile*), "Sorôco, sua mãe, sua filha" (*Primeiras estórias*), até mesmo no

[1] Ramiro Machado é mestrando na área de Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e licenciado em Letras – Português/Francês (UFRGS). Participa dos grupos de pesquisa "O rastro do som em Saussure" e "Linguística, literatura e arte", e do projeto de extensão "Leitura em Voz Alta".

[2] Possui graduação em Fonoaudiologia pela Universidade Federal de Santa Maria (1989), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). É professora dos cursos de Fonoaudiologia e de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora e orientadora do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. É coordenadora do grupo de pesquisa "O rastro do som em Saussure" e vice-líder do grupo de pesquisa "Linguística, literatura e arte" do CNPq. É coordenadora do projeto de extensão "Leitura em Voz Alta". Tem experiência na área de Estudos da linguagem, com ênfase em linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: linguística saussuriana, linguística jakobsoniana, relações entre som e sentido, leitura em voz alta compartilhada, linguagem e sintoma, voz e escuta.

romance *Grande sertão: veredas*, onde a música se apresenta como um elemento de amplificação de significância, pelo qual os sentidos se estendem, tecendo uma dimensão associativa para além dos limites recorrentemente imaginados para um texto em prosa.

Dentro da vasta produção crítica sobre *Grande sertão: veredas*, alguns estudos se preocuparam em investigar particularmente a *Canção de Siruiz* e os desdobramentos que ela desencadeia na(s) leitura(s) do romance. Tal canção se trata de um conjunto de versos que condensam a trajetória do jagunço Riobaldo, apresentando-se para ele e para o leitor de forma enigmática e oracular. Os versos, em questão, rememorados pela personagem em diversos momentos, estão contidos de forma expressa no texto.

A *Canção de Siruiz* têm provocado inquietações nos leitores de *Grande sertão: veredas*, e inspirado até mesmo versões musicadas de seus versos. O presente estudo tem por objetivo investigar, à luz do conceito de performance, sobre as relações de som e sentido que surgem a partir do texto escrito, então manifestado como canção acompanhada musicalmente.

Entre a literatura e a música

Desde o início de seu desenvolvimento no campo acadêmico, a Literatura Comparada constituiu-se por um movimento transversal, com estudos que vêm situando-se em zonas fronteiriças entre diferentes disciplinas, e mesmo entre diferentes idiomas e nações. Seu caráter intercultural conferia a ela uma singularidade que a diferenciava de outras formas de estudos literários, como também a aproximava de estudos de outras artes e humanidades. Fator esse que também dificultaria a sua delimitação.

A literatura, considerada um discurso estético, era aproximada de outras formas de arte como a música e as artes plásticas, e até mesmo a campos como a Filosofia e a Política. Na primeira fase do comparatismo, essas aproximações eram ainda bastante compartimentadas, já que a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade não eram vistas por uma perspectiva positiva, especialmente em relação às exigências, por parte das instituições de ensino, por uma certa clareza, por vezes não atingível através do modo de configuração dos estudos de Literatura Comparada. Estudar literatura em comparação com outros modos de manifestação artística, ou ainda com relação a outros campos de conhecimento, era

considerado "uma ousadia que demandava cuidados". À parte isso, o comparatismo já demonstrava, com alguma timidez, uma preocupação de ordem interdisciplinar. (COUTINHO, 2024)

Em sua segunda fase de desenvolvimento, a Literatura Comparada ganha ênfase nessa abordagem interdisciplinar, ampliando a perspectiva sobre obras isoladas de literatura, para além de limites de fronteiras nacionais e diferenciando movimentos e fenômenos de relações com outros campos da atividade humana. O vigor de produção de estudos, das relações da Literatura com a Música, com o Cinema, com as Artes Plásticas, entre outros tantos campos, dava à abordagem interdisciplinar um fôlego que, de certa forma, garantia a sua permanência. Cabe ressaltar ainda que a prática de comparação das literaturas com outras formas artísticas existe desde a Antiguidade Clássica. Dentro dos Estudos Literários, observa-se que a literatura sempre esteve associada a outros modos de manifestação de arte, por vezes de forma bastante íntima, constituindo inclusive "novos gêneros de teor misto". A título de exemplo, apontamos a vasta produção de estudos acerca dessas relações, como a da literatura com a história, de onde resulta a poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada. Ainda há a relação da literatura com a dança e a criação dos *ballets* narrativos, ou mesmo com a astronomia, resultando na ficção científica, entre outros. (COUTINHO, 2024)

A respeito da relação da literatura com a música, um dos exemplos mais conhecidos participam da chamada música vocal, em que se manifesta a combinação de ambos os códigos de cada uma das formas, produzindo corais, óperas e canções (tido possivelmente como um dos modos mais antigos de expressão musical humana). Dentro desses gêneros, texto musical e texto poético dialogam e se misturam, influenciando mutuamente suas expressões. Cabe ainda ressaltar a possibilidade de cada código fazer referência a outra arte, como músicas instrumentais tematizando cenas de textos literários ou ainda textos literários descrevendo ou imitando sons ou estruturas musicais. (LIMA, 2022)

Anteriormente, o tratamento independente de ambos os códigos, surgido no Humanismo, deixava questões sobre uma real desvinculação, uma vez que ambos já eram parte de uma única linguagem, considerando, por exemplo, gêneros de teor misto, como as cantigas de amor, de amigo e as satíricas, no Trovadorismo. Seria injusto dizer que a música teria apenas uma função de acompanhamento instrumental, uma vez que ela exerce um papel fundamental e uma função significativa nessas manifestações. A literatura determinava o tipo

de acompanhamento de acordo com o tema da cantiga. O mesmo pode ser pensado no caso das óperas dos séculos XVI e XVII, nas quais os textos literários encenavam-se através de músicas. Em tais circunstâncias, se revela uma expressão em que um sistema completa o outro, e é também o caso de canções produzidas até os dias atuais. Nesse sentido, não é difícil imaginar que a literatura venha a fazer conexões com a música em tantos outros gêneros. (RENNÓ, 2003)

A dificuldade de uma separação estanque entre a música e a literatura encontra lugar especialmente ao falar-se da questão não resolvida entre a diferença entre poemas e letras de música popular, das composições poéticas presentes em canções, ou ainda dos casos de compositores que produzem versões musicadas de poemas, além de outros modos de interferência entre essas formas. Casos como esses, exigem evidentemente uma perspectiva interdisciplinar para as pesquisas que deles se ocuparem.

Guimarães Rosa e a Música

Para muitos pesquisadores, os textos de Guimarães Rosa são mais para serem ouvidos do que lidos em silêncio. Um primeiro exemplo é a escuta da musicalidade do texto de *Grande sertão: veredas*. Sua sonoridade pode sugerir uma série de hipóteses interpretativas sobre o romance.

O ritmo, por exemplo, é um elemento que dá suporte à experiência de leitura/escuta. Ele pode ser compreendido como repetição ou frequência, trazendo uma ideia de movimento, relacionada ao som e à energia. Esse aspecto tão importante no universo da música, se faz presente também nos gêneros literários, constituindo frases e períodos, e podendo ser pouco ou muito perceptível a cada leitor. Traçando um paralelo com a linguagem musical, o ritmo, a cadência, a ênfase, a repetição e a variação temática são elementos que também exercem funções na prosa e na poesia (MARÇOLLA, B., 2008).

Essa musicalidade também se constitui em algo que pode ser visto (e ouvido) na escolha das palavras, na estrutura das frases e no uso de repetições e aliterações, algo que confere à prosa roseana um caráter peculiar, remetendo às formas tradicionais da cantoria e aos modos de falar do sertão brasileiro. Os estudos de Luiz Tatit (1996) sobre a canção destacam o ritmo não só em termos de sua manifestação sonora, mas também como

elemento crucial na estruturação do discurso poético e musical, afetando profundamente a forma como é percebido e interpretado. A canção é um prolongamento da fala cotidiana, nela a melodia e o ritmo intensificam a expressão do texto falado. Nesses termos, a escrita de *Grande sertão: veredas*, ao emular a performance da oralidade, utilizando ritmos e melodias que refletem a cadência da fala, ressoa como um grande canto, movimentando-se entre o contar e o cantar.

Para Arrigucci Jr. (1994), a linguagem em *Grande sertão: veredas* opera concretamente um movimento próprio, capaz de controlar a liberação e a expansão de sentidos, retendo e concentrando sua carga expressiva. Nesse movimento, apresenta-se ao leitor a linguagem "opaca e ambígua" que imita "a áspera beleza da terra do sertão" na materialidade do signo, através dos recursos sonoros e imagéticos, do ritmo e da sintaxe, resultando na valorização da palavra em si, ou da "palavra-coisa da poesia". O lirismo que decanta dessa linguagem parece mobilizar de forma constante a leitura poética.

Para além de uma musicalidade própria do tecido discursivo, a música aparece contida dentro das narrativas, na forma de canções que operam de modo quase que oracular no texto. É o caso da novela "O recado do morro" e também de *Grande sertão: veredas*. As canções presentes nessas narrativas cifram e profetizam as trajetórias dos personagens, apresentando-se quase como um enigma a ser decifrado. Em "O recado do morro", o personagem Pedro Orósio recebe uma série de sinais sobre um presságio em torno de seu destino, e só compreende a mensagem quando ela é transformada em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé (REINALDO, 2020).

Já em *Grande sertão: veredas*, há uma série de canções ou conjuntos de versos que são criados ou rememorados por Riobaldo ao longo da narrativa. Dentre essas canções, pode-se dizer que a mais significativa no interior do relato da personagem, seria a célebre *Canção de Siruiz*. Essa canção guarda concentrada as vivências e a memória de Riobaldo, contendo, dentro de si, as dimensões de sentido que condensam os dilemas do jagunço, ao mesmo tempo que profetizam também a sua trajetória. Ele a escuta quando criança e passa a retomar fragmentos da canção ao longo de toda a narrativa.

Sobre a *Canção de Siruiz*

Segundo Roncari (2003), há uma série de momentos em que se apresenta a relação do personagem com a canção: durante as batalhas contra o bando de Zé Bebelo, em que ele lembra da canção entre horas de "remanso" e "nervosias", quando pedia ao jagunço Luzié que a cantasse, e quando sentia vontade de brincar com os versos de Siruiz, que pronunciavam sua história e que o ajudavam a "esquecer" da parte ruim da vida e das necessidades, "as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia" (ROSA, 2019, p. 178).

Os versos da *Canção de Siruiz* são apresentados inicialmente no romance, quando Riobaldo conta de sua mocidade, do tempo em que morava na fazenda São Gregório, com seu padrinho Selorico Mendes. A chegada do grupo de seis homens impressiona o rapaz pelas "tantas armas", e este logo conclui que estas servem não ao propósito de caça, mas sim de "pé de guerra". Dentre os seis homens que seu padrinho recebe cordialmente com café, são apresentadas algumas figuras importantes na narrativa, como o chefe Joca Ramiro, e seu futuro inimigo, o Hermógenes. O grupo pede por esconderijo breve na fazenda. É então que Riobaldo é designado para acompanhá-los até o local. Ao se aproximar, o jovem, antes mesmo de poder ver, percebe o "estado de cavalos", a sensação que lhe antecede a imagem, desvelada aos poucos, do conjunto de cavaleiros, com seus chapéus enormes e rifles:

> Aí mês de maio, falei, com a estrela-d'alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo — o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pelo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. Adonde o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim — feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr. A bem dizer, aquela gente estava toda calada. Mas uma sela range de seu, tine um arreaz, estribo, e estribeira, ou o coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga. Couro raspa em couro, os cavalos dão de orêlha ou batem com o pé. Daqui, dali, um sopro, um meio-arquêjo. E um cavaleiro ou outro tocava manso sua montada, avançando naquele bolo, mudando de lugar, bridava. Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo. E, aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado. E os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas. Porque eles não falavam — e restavam esperando assim — a gente tinha medo. Ali deviam de estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes. Soubesse sonhasse eu? (ROSA, 2019, p. 90).

Observa-se a cena relatada por Riobaldo, em que se apresenta para ele, de forma tão impressionante, o bando de jagunços, bem como tantos componentes da vida de jagunçagem entremeados aos elementos da natureza (especialmente os cavalos). Essa cena, sentida por ele quase como um sonho, parece parte de um prenúncio de seu futuro e de sua trajetória dentro daquele universo. É precisamente nesse momento, em meio aos jagunços, que um deles solicita em um tom "bonito e sem tino": "- *Siruiz, cadê a moça virgem?*". Surgem, então, os versos da *Canção de Siruiz*:

> Urubu 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 eu vou p'ra dar batalha,
> convido meu coração... (ROSA, 2019, p. 91)

Considerada por ele uma canção "estúrdia", Riobaldo não consegue decifrar, num primeiro momento, essa que se apresenta como uma "toada toda estranha". A *Canção de Siruiz* mistura a expressão lírica com a épica oral do sertão. De certo modo, ela subverte o caráter estilístico e formal das canções campesinas mais típicas: pela ausência de simplicidade e objetividade encontradas nas poesias sertanejas, contendo versos com certa fragmentação temática e construções de imagens enigmáticas, típicas de poesia simbolista. No centro da canção se encontra o mistério da travessia individual e da épica do sertão. A tentativa de resolução desse enigma se dará ao longo do romance (CRUZ, 2020; REINALDO, 2020).

Fica perceptível o ritmo regular típico da forma fixa da quadra popular, onde cada estrofe apresenta quatro versos, metrificados em redondilha maior, com acentos nas 3ª, 5ª e 7ª sílabas ou 2ª, 5ª e 7ª, e com as rimas em versos pares. Há ainda a alternância entre a melodia ascendente nos versos ímpares e descendente nos versos pares. Há ainda a cadência de subida e descida, que apresenta uma correspondência entre a entonação e o conteúdo dos

versos, seja para representar um deslocamento geográfico ou expressar sentimentos distintos. Especialmente os versos descendentes terminados no ditongo nasal -ão, são comuns em esquemas de rimas propícios para o alongamento vocálico, muitas vezes associado a sentimentos mais melancólicos. É interessante observar o recurso que finaliza a primeira estrofe com uma repetição do quarto verso, acrescido de um ponto de interrogação, transformando-o em ascendente: "Vim de lá, volto mais não?...". A mudança quebra a alternância melódica, subvertendo o desfecho melancólico esperado, com uma pergunta (CRUZ, 2020).

Por outro lado, Vertuan & Fusa (2013) observam certas divergências rítmicas nos versos de Siruiz. Em sua leitura, a canção divide espaço entre uma cadência musical mais fluida e agradável, e outra mais truncada e irregular, resultando num movimento que alterna entre ritmia e arritmia. Por exemplo, os versos pares da primeira estrofe, onde haveria acentuação trocada na 1ª e 6ª sílaba, divergindo das acentuações mais comuns de redondilhas maiores, observadas nos versos ímpares, como comentado anteriormente. As sílabas acentuadas nos versos irregulares seguem em negrito: "**mais** idosa do sertão:" e "**vim** de lá, volto **mais** não...". Nessa leitura, os versos irregulares estariam opondo-se aos versos tipicamente mais musicais, esperados da cadência popular, sugerindo uma ideia de contrariedade, representando contradições da trajetória de Riobaldo, especialmente relacionado à ideia de ir e vir, no verso "vim de lá, volto mais não", onde o ritmo do verso anterior a esse sugeriria o contrário: um deslocamento acentual para "**vim** de lá, **vol**to mais não".

Segundo Cruz (2020), ainda é importante ressaltar a associação dos versos com a origem do gênero musical da toada na gênese da moda de viola. Mário de Andrade (1976) classifica a toada e a moda como gêneros de expressão do meio rural, típicos do centro-oeste e do sudeste, onde se situa o sertão rosiano, geograficamente. A toada seria oriunda da mistura do cateretê (dança indígena cantada) com as trovas ibéricas. Destaca-se 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." Sem grandes transformações na música, as letras foram se transformando nas quadras híbridas de português e tupi.

A *Canção de Siruiz*, tal qual uma canção

É importante lembrar que, dentro da vasta produção crítica acerca da obra de Guimarães Rosa, na maioria dos casos das análises sobre a *Canção de Siruiz*, se estabelece como objeto de estudo os versos expressamente fornecidos no texto de *Grande sertão: veredas*. Tais estudos, restritos ao texto concreto, limitaram-se a tratá-lo como um poema, e a recorrer aos procedimentos próprios de suas dimensões de análise, como é o caso de algumas abordagens apresentadas anteriormente.

Firmando uma perspectiva interdisciplinar diante dos vínculos entre música e literatura, é possível vislumbrar a forma imaginada da *Canção de Siruiz*, tal qual uma canção, de fato. Refletir sobre essa questão é supor um objeto para além do texto concreto. Considerando que Rosa não fornece uma partitura com a melodia que cerze os versos do jagunço cantador, parece impossível avançar objetivamente para outro nível de análise sobre a totalidade dos processos entoativos.

Para pensar tal fenômeno, é pertinente recuperar as contribuições de Paul Zumthor (2007) acerca das noções de *corpo* e de *performance*. Ao interrogar-se sobre a oralidade, o autor considera a voz como uma qualidade de emanação do corpo, capaz de representá-lo sonoramente, de forma plena. Ele propõe a atualização do termo "performance", para o conceito que se refere ao conjunto de fatos associados à ideia da recepção de um texto, ainda situado em um momento exato onde "todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento de um corpo." (ZUMTHOR, 2007).

O autor relembra, para ilustrar a questão, uma vivência marcante de sua infância em Paris, na década de 30, ao assistir à performance de um cantor de rua. Ele conta que, na ocasião de lembrar de tal apresentação, deparava-se com a impossibilidade de reproduzir a experiência vivida. Mesmo que comprasse de seu cantor as letras impressas das canções, ou que memorizasse as melodias por ele entoadas, não encontrava a mesma sensação que guardava somente na lembrança. A partir desse episódio, o autor compreenderia mais tarde, que a experiência com a canção se compunha de muitos outros elementos daquele momento que não podiam ser reproduzidos: as pessoas no entorno, os risos, os barulhos ao redor, a rua

no fim de tarde, a paisagem violeta do céu parisiense sob as nuvens. “Mais ou menos tudo isto faria parte da canção. Era a canção.” (ZUMTHOR, 2007, p. 28) O autor explica:

> Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; (...), não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (...) A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance” (Zumthor, 2007, p. 28).

A experiência descrita revela uma reflexão sobre certa defasagem dos sistemas críticos de apreensão da mensagem poética, e do equívoco de tratar somente o texto escrito, sem a forma global de uma obra performatizada. Para o autor, muitas culturas promoveram aspectos não verbais da performance como verdadeiras fontes de eficácia textual.

Iost (2020) aponta para a importância de entender o *corpo*, em relação à canção, não só enquanto produtor, mas também enquanto irradiador de narrativas que fogem à dimensão da ação do próprio intérprete. Os barulhos da rua, a paisagem do céu parisiense e os risos do público, são exemplos dentre tantos outros elementos que influem sobre o “recitativo” do cantor de Zumthor. Ao mesmo tempo, esses elementos que seriam, por si só independentes da cena em questão, também são influenciados por ela.

Nesse contexto, o corpo seria uma presença que revela e é, ao mesmo tempo, revelada por todos os eventos ao seu redor, irradiando e refletindo imagens que poderiam ser, por si só, irrelevantes cenas do contexto cotidiano. Assim, um determinado texto pode revelar-se através da ação do corpo, tornando- ainda uma abertura para novas dimensões a serem incluídas na experiência estética (IOST, 2020).

A história contada por Paul Zumthor lembra muito o contato marcante de Riobaldo com a *Canção de Siruiz*. Essa, quase por coincidência, mostra-se como um exemplo análogo e muito ilustrativo. Como mencionado anteriormente, conta o momento em que Riobaldo topa com a canção em seu primeiro encontro com os jagunços na fazenda São

Gregório. Ele descreve sobre elementos do entorno, incluindo os sons dos cavalos e as figuras de seus cavaleiros. À luz da noção de performance, tudo isso faria parte da canção. No entanto, a canção em si permanece misteriosa, sob alguns aspectos, uma vez que a melodia e a performance de Siruiz não podem ser recuperadas em totalidade pelo leitor: a voz e o corpo de Siruiz, escutados, o tampo de sua viola por onde ressoavam os acordes de acompanhamento, tudo isso ainda permanece misterioso.

Dado o impacto da obra de Rosa na literatura brasileira, bem como sua relação com a música, não seria difícil imaginar que algum compositor, e por que não dizer: algum leitor, provocado pela obra, viesse a inventar uma melodia e um acompanhamento para a *Canção de Siruiz*. São diversos os casos, facilmente encontrados com uma busca no *YouTube*, a começar pelo gesto do célebre crítico literário, Antônio Candido, que aplica à *Canção de Siruiz*, uma melodia imemorial, trazida de sua infância e sem autoria conhecida para embalar os versos guardados por Riobaldo. Essa melodia pode ser escutada, inclusive, pela performance em voz e piano do também célebre pesquisador, professor e compositor José Miguel Wisnik no Seminário pelo Projeto Minas Mundo (2021).

Importante observar ainda que a versão entoada da *Canção de Siruiz* apresenta diferenças com relação a alguns pontos das análises de Cruz (2020) e Vertuan & Fusa (2013). Ela não só, possivelmente, adquire novas dimensões de sentido, como também modifica de certo modo o texto. A comutação entre o código textual e musical, provocado pela adição da melodia e do acompanhamento do piano, uniformizam musicalmente os versos em redondilhas maiores, com acentos nas 3ª, 5ª e 7ª sílabas ou 2ª, 5ª e 7ª, provocando desvios prosódicos da acentuação natural de algumas palavras, como por exemplo no caso das sílabas em negrito: “vim de **lá**, vol**to** mais **não**”; “buri**ti** – á**gua** azu**la**da”; “vio**la** da **so**li**dão**”; “convi**do** meu **co**ra**ção**”. Outra alteração é a repetição do quarto verso da primeira estrofe, “vim de lá, volto mais não”, na versão de Antônio Candido, onde a frase melódica é a mesma para o verso e sua repetição, o que não sugere uma entonação afirmativa, suprimindo o tom de pergunta decorrente da adição do ponto de interrogação no texto.

Fenômenos como esses são, por vezes, recorrentes nas relações entre o código textual e o código musical. Textos convocam compositores e intérpretes a uma implicação da voz e do corpo para manifestá-lo na performance da canção. Inevitavelmente, a performance tem influência sobre a forma com que se realiza a canção, e acaba provocando alterações no

texto escrito, como por exemplo, o desvio acentual mencionado. Um fato interessante a ser observado, é que tais desvios prosódicos são recorrentes em canções que utilizam formas rítmicas populares, inclusive em canções campesinas típicas, como seria o caso da *Canção de Siruiz*.

Nesse sentido, vale trazer a discussão de Barthes (1990) acerca da dificuldade de interpretação de um sistema semiótico por outro, bem como a proposta de um deslocamento da zona de contato entre a música e a língua. Esse deslocamento para o espaço "onde uma língua encontra uma voz", para o grão definido onde a voz produz a língua e a música. A voz que transporta diretamente a potência simbólica, num nível mais alto que o inteligível, o nível expressivo. Para o autor, o grão da voz se define, então, como "a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra, quase que certamente a significância" (BARTHES, 1990, p. 239), onde essa significância se define melhor no encontro não da música com a mensagem, mas da música com a própria essência da língua.

Assim, os desvios prosódicos podem ser entendidos como resultantes de concessões, operadas pelo compositor, do código textual para o código musical. A depender da norma e dos valores estéticos de cada coletividade, essas subversões do objeto estético, podem ser bem-vindas ou não, quando comparadas a uma tradição. No exemplo em questão, o deslocamento do pico acentual de algumas palavras, pode ser percebido de modo a produzir algum estranhamento, se comparado com a prosódia natural da língua.

Por outro lado, esses desvios podem ser percebidos como renovadores de sentido, sugerindo novas leituras na performance. A começar pela ideia de uma prosódia cambaleante que pode ser associada ao movimento não linear das viagens dos jagunços no romance. Além disso, a sílaba "la" no verso "vio**la** da soli**dão**" pode soar como um neologismo que guarda a preposição *lá,* indicativo dado na estrofe anterior pelo verso "vim de **lá**, volto mais não". Outro exemplo, poderia ser a sílaba "do" em "convi**do** meu cora**ção**", que ressalta a proposição "do", e engendra o sintagma "do meu coração" no interior do verso e do convite ao coração para as batalhas.

Leitura e performance na canção

Em seus estudos, Zumthor (2007) indica a percepção poética, para além de seus modos de concretização (por exemplo, o texto escrito) como ponto de partida de análise. Ele entende que o único modo vivo e eficaz de comunicação poética seria a performance. O autor propõe traçar uma progressão entre os fenômenos de cultura oral e a leitura silenciosa, a depender das circunstâncias de diferentes situações culturais e suas recombinações.

Por exemplo, o hábito receptivo da leitura silenciosa de um leitor qualquer, pressupõe "um conjunto de disposições lógicas, psíquicas e exigências de ambiente" (ZUMTHOR, 2007, p. 32): procedimentos comuns, como a decodificação visual, mas também as particularidades de cada leitor na busca por otimizar sua capacidade de percepção, como a escolha de um local, de um assento confortável, ou mesmo a disposição ler algo em voz alta. Nisso há a implicação do corpo sobre o espaço, tornando-se em alguma medida, uma performance. Entende-se assim que os elementos presentes na leitura poética são os mesmos que constituem o "núcleo estável" da performance. A realidade experimentada na performance oral pura seria, na leitura, algo da ordem do desejo (ZUMTHOR, 2007).

Tendo em vista a importância dessa noção de leitor, propõe-se como novo ponto de partido investigativo da natureza do poético, a percepção sensorial do texto literário por um ser humano real. O principal critério para que discurso se torne poético, é que a relação entre o texto e o leitor propicie prazer, superando uma leitura de mera decodificação, e criando, entre eles, um laço afetivo (ZUMTHOR, 2007).

O corpo, por sua vez, representaria o "peso" sentido pelo leitor em sua experiência com os textos. Seria a materialização do que lhe é próprio, a realidade por ele vivida e que determina sua relação com o mundo: "Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!" (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Especialmente, no caso da leitura de *Grande sertão: veredas*, que, como explicitado anteriormente, é um texto que apresenta de forma constitutiva, traços musicais que levam a uma leitura poética, é mais que esperado que seus leitores o manifestem pela performance.

Nesse sentido, ela também se apresenta como um ponto de intersecção revelador entre o leitor e o compositor (ou intérprete) para possíveis novas investigações sobre o gênero

da canção. No caso da *Canção de Siruiz*, ela só atingiria seu status de canção, de fato, na implicação de um corpo, de uma voz que produzisse uma melodia.

Considerações finais

Com base no que foi discutido até aqui, percebe-se como a performance manifesta novas dimensões do texto escrito, e que uma análise partindo da mesma, pode ser produtiva para a investigação de um objeto estético como a *Canção de Siruiz*, enquanto objeto que parece pressupor camadas de sentido que não estão tão latentes no texto expresso dentro do romance.

Assume-se ainda ideia da leitura enquanto possibilidade de performance, partindo da desconstrução da ideia de passividade do leitor, e assumindo a marca que ele deixa sobre a manifestação do texto literário. Nesse sentido, apontou-se a dificuldade de conceber concretamente a performance da canção em questão, uma vez que a performance do jagunço Siruiz, seria somente inacessível e meramente imaginável através dos poucos elementos presentes no relato de Riobaldo.

Já que o texto de Rosa também faz um convite ao leitor para que manifeste sua própria leitura, diga-se, assim, a sua própria performance, pensamos na particular musicalidade que o texto assume na voz de cada leitor. Seja no convite da própria musicalidade subjacente ao tecido discursivo repleto de marcas de oralidade em GSV, ou mesmo nas possibilidades de performar os tais versos de Riobaldo e do jagunço Siruiz, o leitor ainda assim terá a liberdade de cometer seus próprios desvios no pacto com a língua do sertão.

A melodia da infância de Antônio Candido, aplicada sobre os versos de Siruiz, pressupõe a implicação de um corpo para dar vida à voz poética, encontrando novas dimensões a serem manifestadas nas possíveis formas da canção. A melodia talvez possa ser entendida como um componente da performance e da leitura poética, que por sua vez, modifica o texto concreto e repercute na própria escuta que dele se faz. No entanto, este seria apenas um dentre tantos outros possíveis aspectos da performance a ser tomado como ponto de partida de investigação da canção.

Referências

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

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, Ano 25, nº 40, p. 07-29, novembro, 1994. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5469639>. Acesso em: 16 jan. 2025.

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. *In:* **O óbvio e o obtuso:** ensaios críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

COUTINHO, Eduardo. "A Literatura Comparada e seu caráter intercultural". *In:* **Diálogos interculturais:ensaios de comparatismo latino-americano**. Rio de Janeiro: Batel, 2024, p. 65-76.

CRUZ, A. R. A cartografia da Canção de Siruiz. Olho d'água, v. 11, n. 2, 3 jul. 2020.

IOST, Miguel. Novas abordagens críticas e teóricas da canção popular: o espaço do corpo e da performance como campo de investigação. *In*: CUNHA, Betina Rodrigues da; LIMA, Rogério da Silva (org.). **Circulação, tramas, & sentidos na Literatura** - ABRALIC 2019. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, dez 2020. p. 257-270.

LIMA, Cecília Nazaré de. "O vasto campo das relações músico-literárias e de suas interpretações". *In*: **Estudos de intermidialidade:** teorias, práticas, expansões. (Org.) Maria Cristina C. Ribas, Alex Martoni, Thaïs Flores N. Diniz. Curitiba: CRV, 2022, p. 285-305.

MARÇOLLA, B. A. O ritmo em Grande sertão: veredas. **Revista da Anpoll**, Belo Horizonte, v. 1, n. 24, julho, 2008.

MINAS MUNDO. José Miguel Wisnik e Marina Wisnik: Canção de Siruiz. Youtube, 13 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ptAAtl5sDP4&list=RDptAAtl5sDP4&start_radio=1. Acesso em: 30 ago. 2025.

REINALDO, G. F. **Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa**. repositorio.ufc.br, 2020.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. *In*: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RONCARI, L. A Canção de Siruiz/Ziuris. **Teresa**, São Paulo, v. (4-5). p. 283-295. Agosto, 2003. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116387

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão:** veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. Sa o Paulo: Edusp, 1996.

VERTUAN, E.; FUZA, P. J. **Grande sertão:** veredas do ritmo na Canção de Siruiz. Revista Virtual de Letras, Londrina, v. 5, n. 2, p. (154-172) ago./dez., 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.