



ORALITURA E UMBANDA NA “CANÇÃO DE SIRUIZ” (GRANDE SERTÃO: VEREDAS)

Marcelo Marinho* ¹

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)
e-mail: marcelo.marinho@unila.edu.br

Elizabete da Conceição Vieira* ²

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)
e-mail: elizabet.v@hotmail.com

Resumo: O presente estudo percorre o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), buscando, como ponto de partida, traços evidentes de oralitura, categoria conceitual que remete às expressões verbo-acústicas de natureza poética, para além do espaço circunscrito ao texto impresso. O termo foi proposto na década de 1960 por Piu Zirimu, em contraponto ao etnocêntrico conceito literário de “literatura oral” ou “oralidade”. O romance rosiano abre espaço a variadas manifestações da oralitura: ditados, cantigas, lendas, mitos, contos, cantos, adivinhas, causos, saudações votivas, interjeições emotivas, preces, cortejos votivos narrativizados etc. Procuramos percorrer a canção de Siruiz, ampliada em rapsódia pelo próprio bardo Riobaldo, de forma a evidenciar o encontro de múltiplas culturas e espiritualidades em suas variadas manifestações diastráticas, diacrônicas e diatópicas – tal qual a linguagem utilizada pelo romancista, que afirma se dedicar ao preparo de um “omelete ecumênico”. Assim, o presente ensaio busca convergências entre oralitura e umbanda na obra do polígrafo escritor mineiro.

Palavras-chave: Oralitura. Umbanda. Guimarães Rosa. Canção de Siruiz.

Oraliture and Umbanda at “Song of Siruiz” (Grande Sertão: Veredas)

Abstract: The present essay upon the novel *Grande Sertão: Veredas* (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967), seeks, as a starting point, some evident traces of oralitura, a conceptual category that refers to verbal-acoustic expressions of a poetic nature, far beyond the boundaries of printed texts. The term was proposed in the 1960s by Piu Zirimu, as a counterpoint to the ethnocentric literary concept of “oral literature” or “orality”. The Rosian romance opens up space to varied manifestations of oralitura: sayings, songs, legends, myths, tales, songs, riddles, stories, votive greetings or interjections, prayers, narrativized votive processions, etc. We seek to cover Siruiz's

¹ Doutor em Literatura Geral e Comparada pela Sorbonne-Nouvelle (Université de Paris III). Professor do Programa de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5486346664187819>.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada pela Universidade Federal Da Integração Latino-Americana. Graduada em Letras, Artes e Mediação Cultural (Bacharel), pela Universidade Federal Da Integração Latino-Americana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7176787371967248>.



song, expanded thru rhapsody assemblage by the bard Riobaldo himself, in order to highlight the meeting of multiple cultures and spiritualities in their varied diastatic, diachronic and diatopical manifestations - just like the language used by the novelist, who claims to be committed to the preparation of an “ecumenical omelette”. Thus, this essay seeks convergences between oralitura and Umbanda within the work of the polygraph writer from Minas Gerais.

Keywords: Oraliture. Umbanda. Guimarães Rosa. Song of Siruiz.

Considerações iniciais

O presente artigo tem como objetivo perscrutar algumas manifestações da oralitura (ou oratura) nas páginas do romance-rio *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967). Para tanto, lembremos que o termo “oratura” foi originalmente cunhado para categorizar mais adequadamente as expressões poéticas verbo-acústicas africanas que, segundo Pio Zirimu (1998), jamais poderiam ser interpretadas com as ferramentas teóricas próprias à literatura impressa, de matriz europeia, e ainda menos poderiam ser consideradas como uma variante menor ou uma subclasse da literatura, tal como o termo “literatura oral” termina por sugerir.

As produções estéticas orais características de comunidades acústicas (em contraponto às culturas eminentemente “letradas”, ou seja, densamente articuladas em torno da escrita) recorrem à memória coletiva, à expressão corporal e facial, à gestualidade, às articulações proxêmicas com o entorno espaço-temporal e com a plateia, à sonoridade ambiente, à musicalidade vocal e à reiteração rítmica, às inter relações pessoais afetivas, em um conjunto coeso de aspectos performáticos que se oferecem como traços estéticos característicos da oralitura. A título de referencial teórico e com apoio em Pio Zirimu (1998), Hampâté Bâ (2010), Câmara Cascudo (1979), Ferrer (2010), Deus (2012), Fonseca (2016), Rebello (2020) e Lisbôa (2021), teceremos um breve panorama recapitulativo em torno do surgimento e evolução do conceito decolonial de “oratura” ou “oralitura”.

Em nossa análise, também discorreremos sobre aspectos atinentes aos registros de linguagem da língua portuguesa e às manifestações culturais nacionais, no tocante a suas variantes diastráticas, diacrônicas e diatópicas, aspectos amplamente explorados por Rosa, na esteira aberta pelo “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e pelo Modernismo nacional. Em suma, o presente artigo propõe-se a adensar a indagação: como se manifesta a oralitura na narrativa do bardo Riobaldo?



Breve panorama sobre a categoria conceitual de oralitura

O escritor malinês Amadou Hampâté Bâ imortalizou a seguinte sentença sobre o impacto e a presença da oralitura no continente africano: “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima” (HAMPÂTÉ BÂ, 2013, p. 19). Nesse tocante, os termos “oratura” (em português) e “oralitura” (em espanhol ou português) designam formas de expressão acústica de natureza poética, em contraponto ao vocábulo “oralidade”, o qual remete com mais propriedade ao ato de fala espontâneo, sem intento de efeito estético proposital, tal como relembra o filólogo Antônio Houaiss, ou seja, aquilo que é “relativo à boca; que se produz na boca; que se propaga se transmite pela boca; que não é ou não está escrito; dito, realizado ou expresso de viva voz; verbal” (HOUAISS, 2009, s.p.). Assim, Ferrer (2010) considera que “oralitura” é uma categoria conceitual indispensável aos estudos da poética, em razão da necessidade de distinção entre fenômenos de produções verbais artísticas (orais ou impressas), por um lado, e o ato de fala cotidiano, por outro.

Paulo Lisboa (2021, p. 125) relembra que o termo “oratura” surgiu “para dar conta de uma assimetria entre a oralidade e a escrita”, em proposta lançada por “intelectuais africanos pela descolonização literária das tradições orais”, liderados por Pio Zirimu, Ngũgĩ Wa Thiong’o e Micere Mugo, na década de 1960 (FERRER, 2010, p. 26). Destarte, “oratura” (ou “oralitura”) remete a uma forma de comunicação estética grupal ou coletiva, cuja natureza ritualística e gregária baseia-se no contato inter humano mediado pela expressão verbal acústica e pela corporalidade performática, em permanente combate pelo conagração social e contra a solidão tão própria à condição humana.

Em princípio, costuma-se considerar, talvez precipitadamente, que a oralitura é uma prática cultural exclusiva de segmentos às margens da sociedade ou de certos agrupamentos tradicionais tais como as comunidades rurais, indígenas ou quilombolas, os povoados de pescadores ou os vilarejos ribeirinhos, razão pela qual buscaremos analisar esse pressuposto por meio de uma leitura atenta da obra de João Guimarães Rosa.

Assim, se Maria Nazareth Fonseca (2016, p. 14) considera que o referido conceito abarca “produções orais características de comunidades acústicas”, lembraremos que piadistas e contadores de causo atuam entre os diversificados grupos de praticantes dessa arte, sempre viva e resiliente, que ocupa um lugar central em diversos eventos sociais coletivos, inclusive por meio das tecnologias de comunicação de massa. Os termos oratura



(em português) e oralitura (em espanhol ou português) designam formas de expressão oral de natureza poética e foram originalmente cunhados para categorizar mais adequadamente as expressões estéticas orais de matriz africana. Segundo Pio Zirimu (1998), tais construtos sociais não deveriam ser interpretados com as ferramentas teóricas atinentes à literatura impressa, de matriz europeia, e ainda menos poderiam ser consideradas como uma variante menor ou uma subclasse da literatura, tal como sugere o oximórico sintagma “literatura oral”.

Nessa perspectiva, tomamos a oralitura como um conjunto de práticas estéticas verbo-sonoro-espaciais veiculadas e fruídas sensorialmente pelo corpo humano. Para fins didáticos e argumentativos, antecipamos aqui um rol de características próprias a essa prática, tal como discutidas por estudiosos de distintas origens sociais e geográficas, segundo aspectos conceituais sobre os quais retornaremos adiante: memória coletiva; afetividade compartilhada; criatividade renovadora e ressignificativa; saberes tácitos coletivos e ancestrais; expressividade corporal (visão, audição, tato, olfato e paladar); veiculação prioritariamente acústica (ênfatazada por meio dos cinco sentidos); prática gregária; protocolos rituais; autoria maleável, cooperativa, coletiva e/ou indeterminada; improvisação ensaiada; evento único e irrepitível; devoção cúltica; significação transcendental; espaços votivos; tempos propiciatórios (ao longo do dia, da semana ou do ano); narrativas exemplares dramatizadas; socioleto popular e/ou regional; temas relativos aos segmentos sociais invisibilizados, subalternizados e ninguneados; suspensão do tempo cronológico em favor do tempo kairológico; sacralização ritualística de espaços de vida coletiva.

Débora Mazza e Nima Spigolon (2000, p. 91) sublinham o fato de que o repertório da oralitura poderia se conceber como um conjunto de artefatos poéticos propícios à “transmissão e retenção de conhecimentos acerca do comportamento humano ou da natureza”, os quais, articulados em torno da verbalização acústica e da performance corporal, tornam-se vetores exponenciais para a eventual materialização ulterior de textos grafados ou de outras formas de construtos estéticos, sem que percam sua condição de “oralitura”, uma vez que sua difusão privilegiada permanece intensa no plano de comunicação acústica, razão pela qual nos parece supérfluo o debate em filigranas sobre a escolha entre “oratura” ou “oralitura”. Nesse sentido, esta categoria conceitual abarca expressões poéticas verbo-gestuais tais como contos, lendas, provérbios, ditados, ladainhas,



cantos de louvação, ditos populares, orações e preces, adivinhas, anedotas, frases feitas, saudações votivas, cortejos coreo-dramáticos etc. Ferrer assim discorre sobre a importância fundamental da presencialidade corporal nesse gênero de escambo social de energia vital, em forma de poesia:

Na oratura são necessárias a presença e a voz do emissor e a audição e a visão do receptor, pois a comunicação é direta e presencial; acontece num momento preciso e sua duração é determinada pelo evento comunicativo. O processo de recepção tende a ser coletivo e participativo, portanto o receptor de alguma forma determina a duração da comunicação e obriga o emissor a adaptá-las às características do público (FERRER, 2010, p. 26, tradução nossa).³

Entrementes, veja-se a espantosa definição proposta pelo renomado dicionário **Houaiss**, em sua versão eletrônica de 2001, com respeito (desrespeito?) ao tema:

Oratura: Rubrica: linguística. Conjunto de saberes, fazeres e crenças retidos oral e mnemonicamente pelas **sociedades primitivas, como se de literatura se tratasse**, mas **antes do advento das letras** e suas decorrências na **história do homem** (HOUAISS, 2001, s.p. grifo nosso.).

Nessa definição, abrigado sob o teto dessa mais que notável instituição que é o dicionário **Houaiss**, um anônimo filólogo e lexicógrafo qualquer lança nos escaninhos do silenciamento e do ninguneio uma prática cultural pluri milenar, maleavelmente plástica e resilientemente perene, intensamente viva e atual, marcada pela ancestralidade, pelas memórias afetivas e pelo ritualismo gregário e votivo, como teremos a oportunidade de constatar nas páginas que seguem. O desqualificativo sintagma “sociedades primitivas”, tal como emerge na referida entrada lexicográfica, assim como a peremptória afirmação de que essa prática poética pereceu ante o “advento das letras”, sugerem um quadro epistêmico marcado por preconceitos excludentes de ordem social, fato que se intensifica sob o manifesto patriarcalismo falocrático, sexista e ageísta da vetusta expressão “história do **homem**”. Para completar o caos gnosiológico, o mesmo Houaiss (2001) afirma que “literatura” corresponde a um “conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético, pertencentes a um país, época, gênero etc”. De tal construto hegemônico eurocentrado e etnocêntrico, a arte da narrativa popular e as práticas das etnias subalternizadas e

³ En la oratura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración de la comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público (FERRER, 2010, p. 26).



ninguneadas são sumariamente excluídas pelo dicionário: “como se de literatura se tratasse” – lê-se aí, estampado precisamente nesse suporte da dominação hegemônica em que podem se converter a escrita e os livros, por descuido ou má fé. Para além dos aspectos lexicográficos, um dicionário também veicula normatividades ideológicas e colonialidades difusas.

Cabe agora perguntar: seria a oralitura uma prática revoluta, antiquada, obsoleta, caduca, decrépita, ultrapassada, superada e vetusta, mas também uma experiência subalterna, de somenos interesse e expressividade estética, como bem sugere Houaiss?

Marinho (2012, p. 190) reitera a ideia de que se trata de um “acontecimento performático único que jamais se repetirá em hipótese alguma, numa autêntica e expressiva manifestação cultural do ser humano, criação coletiva própria para instigar a criatividade”. Nesse sentido, Ferrer (2010) reafirma a perenidade e resiliência desse ofício poético recitativo ou declamatório, marcado pela dramatização coreografada e pela inovação iterativa, pela espontaneidade encenada, pela gestualidade expressiva e entonação vocal, pela visualidade do figurino, dos adornos e do próprio espaço cúbico em que se desenrola o acontecimento votivo, tal como se depreende desta asserção:

A oratura é sustentada pelo uso da memória, tanto coletiva quanto individual, e de uma imaginação criativa que a sustenta. O discurso oral é único e efêmero; capta a vida em cada ato comunicativo e perdura em variantes; a espontaneidade é uma de suas características mais valorizadas (FERRER, 2010, p. 26, tradução nossa).⁴

Mazza e Spigolon (2000, p. 102) reiteram a ideia de que tanto a oratura quanto a literatura correspondem a estratégias culturais para a fundação e ampliação meeiras de “repertórios e repositórios dos conteúdos humanos”. Todavia, cabe lembrar que “a retórica que rege a oratura é diferente daquela da literatura; conta com recursos como redundância, repetição, ritmo, volume e entonação da voz, uso de pausas e ritmos e gestos” (FERRER, 2010, p. 26, tradução nossa)⁵. Por seu lado, Hampâté Bâ (2010, p. 167) reforça a importância da presencialidade corporal nesse processo em que o conhecimento é transmitido “de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos”. Tais artefatos estéticos escapam aos

⁴ La oratura se apoya en el uso de la memoria, tanto colectiva como individual, y de una imaginación creativa que la apoya. El discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo y perdura en variantes, la espontaneidad es una de sus características más valoradas (FERRER, 2010, p. 26).

⁵ La retórica que rige la oratura es diferente a la de la literatura; se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz, el uso de pausa y del tempo y los gestos (FERRER, 2010, p. 26).



instrumentos teóricos desenvolvidos em torno da literatura impressa, nos iníquos corredores, bibliotecas e auditórios de instituições hegemônicas europeias ou europeizantes.

Seja como for, não cabe tomar tais construtos estéticos como algo somenos ou uma subdivisão redutora da literatura, tal como esta é concebida e instituída pela máquina hierarquizante das teorias e práticas poéticas subalternizantes, cujas azeitadas engrenagens se articulam no aparato do Estado (universidades, escolas, instituições de fomento à pesquisa, bibliotecas, canais públicos de rádio e televisão, órgãos de difusão e fomento cultural, programas de publicação ou aquisição de livros etc.), nas reluzentes gôndolas do mercado (editoras, imprensa, livrarias, supermercados, empresas de cinema e televisão etc.), assim como no saguão de entidades privadas ou mistas de premiação e/ou publicação, de instituições religiosas ou educacionais, de creches públicas ou privadas, para além da atuação deformante de indivíduos com forte poder de influência pública, tais como as efêmeras celebridades midiáticas de todos os azimutes. Eis aí um breve rol de instâncias difusoras e cristalizadoras da colonialidade estética, ou seja, de espaiadas estruturas coercitivas de dominação sobre as formas de concepção e representação do oikos terrestre, as quais vêm assim comentadas pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, em termos de relações de poder interétnicas ou, de forma mais abrangente, entre diferentes estratos sócio-econômicos ou geo-políticos:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. (...) Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (QUIJANO, 2005, p. 118).

Por esse viés, Nelson Torres (2020, p. 36) relembra que “a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos”, ideia que abraçamos sem reservas na fatura do presente ensaio sobre as manifestações da oralitura na obra de Guimarães Rosa. Paradoxalmente, as produções estéticas verbo-



corporais que brotam em meio a comunidades majoritariamente acústicas respaldam e nutrem as formas “letradas” articuladas em torno da escrita, em sua condição de descabido instrumento de dominação social. Nesse amplo panorama a respeito da oralitura e suas vertentes, cabe contemplar as considerações de Guimarães Rosa a respeito do chiste, uma vez que seria possível entrever, no eixo principal que conduz o conjunto da obra desse romancista, uma ampla e abrangente teorização sobre a arte da narração (oral ou escrita) e sobre a própria linguagem poética:

No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalizadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (ROSA, 1985, p. 7).

Destarte, Paulo Muniz da Silva relembra que os “chistes injetam disjunções na lógica ao sugerirem um campo semântico em que os significados podem ser opostos e concomitantemente válidos para o mesmo signo” (SILVA, 2020, p. 214-215), aspecto da linguagem que é de fundamental importância para a leitura da obra palimpséstica de João Guimarães Rosa, como veremos adiante.

A oralidade em *Grande sertão: veredas*: do socioleto ao idioleto

Para darmos início à nossa argumentação em torno do tema, tomaremos o conceito de “oralidade” unicamente no âmbito da sociolinguística, haja vista sua inoperância como categoria conceitual para explicar fenômenos estéticos como aquele que por ora nos ocupa. No plano dos estudos literários, por falta de consenso sobre o termo mais adequado ao fenômeno poético aqui categorizado como “oralitura”, a crítica vem, amiúde, ao empós de teóricos europeus e norte-americanos, qualificar como “oralidade”, “literatura oral” ou “etnoliteratura” essa importante manifestação estética de comunidades primordialmente acústicas. Compete, portanto, explanarmos sobre a distinção terminológica que orienta o presente estudo.

Para pensarmos a oralidade no marco definido pelos estudos linguísticos, partimos da socio-linguística e consideramos aqui os processos de comunicação (oral ou escrita)



determinam-se por meio dos seguintes registros de linguagem, assim elencados por Ariane Fagundes Braga: “erudito, técnico, culto, coloquial, popular, regional, gíria, infantil e chulo” (BRAGA, 2019, p. 24). Seria importante considerar outros registros em discussão entre estudiosos da língua, tais como enumera Braga: “neologismos, arcaísmos, ciberlinguagem, estrangeirismos ou linguagens mistas como o yopará (guarani e espanhol), o portunhol (português e espanhol), o spanglish (espanhol e inglês), franglais (francês e inglês)” (BRAGA, 2019, p. 24). Assim, a oralidade alcança diferentes estratos e segmentos populacionais, mesmo em registro erudito, técnico, coloquial, infantil etc. Em Rosa, nesse tocante, o socioleto transforma-se em idioleto, ou seja, os valores culturais e manifestações linguísticas de um grupo transmutam-se em estilo, em desempenhos figurativos individuais e idiossincráticos, para aqui retomar e glosar as ideias desenvolvidas por Enrique Ballón Aguirre (1992). Ao que tudo indica, Rosa parece promover a emergência de uma identidade social ecumênica, resultante da convergência somatória de múltiplas parcelas de culturas, idiomas, linguagens e espiritualidades distintas.

Assim, em **Grande Sertão: Veredas**, o narrador é o bardo Riobaldo, também poeta-rapsodo, conforme sua declaração de fé, na qual transparece uma provável alusão à espiritualidade psicográfica mediúnica: “dei para inventar, de **espírito**, versos naquela qualidade. **Fiz muitos, montão**” (ROSA, 2019, p. 104). Ao que se pode inferir, o “montão” de versos talvez seja uma sutil referência metapoética, no sentido de se indicar ao leitor a necessidade de buscar sentidos em um amontoado ou empilhamento palimpséstico de camadas sígnicas.

Por conseguinte, Valda Verrri (2006, p. 4) relembra que Riobaldo faz ressoar um discurso “marcado pelas incertezas que são peculiares a histórias transmitidas por meio oral”, no qual se aglutinam construções verbais que trazem a marca inconfundível de narrativas transmitidas por meio acústico, formas de comunicação “em que o narrador não demonstra certeza em relação àquilo que conta, por saber que existe aí a intervenção pessoal de cada contador” (VERRI, 2006, p. 4-5). Sem a presença explícita da fala de seu interlocutor no enredo, o leitor, na condição de meeiro, é levado a se defrontar com o discurso de Riobaldo, suas experiências como jagunço-poeta e suas indagações sobre a vida, a morte e a existência do diabo. Nesse contexto, Ludimila Maia (2015) relembra que Riobaldo, acusticamente impregnado de oralitura, almeja tornar-se personagem de um pacto faustiano:



A certa altura, Riobaldo **ouve rumores** de que Hermógenes tem um **pacto com o diabo** e ele também decide fazer um para lutar em igualdade de condições com o inimigo. Ele então se torna o líder do grupo e como tal enfrenta a batalha final em que Diadorim consegue matar Hermógenes, vingando seu pai, mas também é morto por ele (MAIA, 2015, p. 120, tradução e grifo nosso).⁶

Nesse redemoinho, em cujas espirais o leitor é levado a rodopiar ao compasso da cadência rítmica da voz de Riobaldo, permanece o mistério: afinal, o pacto com o diabo é real ou imaginário? Rosa perscruta a memória coletiva que emerge desse mito plurissecular e multi geográfico, veiculado acusticamente ao longo dos séculos e milênios, razão pela qual Valda Verri (2006, p. 8) relembra que, em Guimarães Rosa, o mito do pacto faustiano remete aos anseios e angústias perenes de qualquer ser humano, em qualquer tempo e lugar, diante dos mistérios da existência. Nesse contexto, passemos agora à análise propriamente dita de alguns trechos do romance em que Riobaldo transita levemente entre a expressão rotineira de viva voz e as práticas poéticas de transmissão acústica e corporal.

Da oralidade à oralitura em *Grande sertão: veredas*

Na presente seção, buscaremos analisar elementos de memória, cultura, espiritualidade e identidade, sobretudo de matriz afroameríndia brasileira, que emergem das formas de oralitura circunjacentes à célebre e misteriosa “canção de Siruiz”. Para tanto, recordemos que Riobaldo anuncia a natureza poética do belicoso ofício dos jagunços, quando assim se refere a Selorico Mendes: “Mas gostava de **conversar, contava casos. Altas artes** de jagunços – isso ele amava **constante – histórias**” (ROSA, 2019, p. 96, grifo nosso). Assim, Marinho (2001) relembra os jagunços que, ao lado de Riobaldo e apoiados em Selorico, combatem o controverso signo arbitrário da linguística saussuriana (representado por Hermógenes, contendor de Crátilo, em diálogo de Platão que leva o mesmo nome), entre os quais se encontram Drumão (Carlos) e Dos Anjos (Augusto), por exemplo, imersos numa miríade de outras referências metapoéticas, sejam elas tupiniquins ou exóticas.

⁶ A cierta altura Riobaldo oye rumores de que Hermógenes tiene un pacto con el demonio y decide él también hacer uno para luchar en igualdad de condiciones con el enemigo. Pasa a ser entonces el jefe del grupo y como tal afronta la batalla final en la que Diadorim logra matar a Hermógenes, vengando a su padre, pero también es matado por él (MAIA, 2015, p. 120).



Nessa congregação ecumênica e pangeográfica de combativos e perseverantes rapsodos trovadores, Selorico gosta de “con-versar”, ou seja, agregar versos e versões à grande obra poética coletiva, às “altas artes” da poesia, por meio daquilo que poderíamos classificar como uma “contação versificada de causos” e de “histórias”, em conformidade com a passagem acima transcrita. Segundo Marinho (2001), Selorico Mendes, pai-padrinho de Riobaldo, remeteria ao poeta Manuel Odorico Mendes (1799-1864), tradutor das obras de Virgílio e Homero, cujas soluções translativas o levam à condição de moderno e incontestado padroeiro-patrão da tradução criativa e meeira no Brasil, mas também à posição de privilegiada fonte ancestral de inspiração laboral para a própria obra de Guimarães Rosa. Talvez por essa razão Riobaldo assim se refere a Selorico: “Altas artes de jagunços – isso ele amava **constante**” (ROSA, 2019, p. 96, grifo nosso). Ao que parece, Rosa aqui se compraz com mais um de seus espantosos chistes de vezo homofônico, ou seja, de natureza acústica, vocal, sonora, no âmbito popular da oralidade dos trocadilhos: Selorico-Odorico se entrega ao amor “constante” pela arte poética, ou ao amor pela arte poética “com estante”, ou seja, pela literatura devidamente impressa sob forma gráfica, em livros que se conservam nas prateleiras de estantes? Parece legítimo assim interpretar o chiste do romancista, sobretudo se levarmos em conta os inúmeros neologismos criados pelo tradutor de Homero, todos de fatura mais que erudita, com base em étimos e partículas léxicas do grego e do latim, em detrimento dos registros subalternizados de cunho popular ou regionalmente periférico.

Cabe aqui sublinhar a natureza rapsódica e acústica da obra de Homero, lendário personagem da história literária transnacional, cuja alcunha hospeda os anônimos escribas que coletivamente compendiarão, estampadas em letra de forma, talvez sobre pergaminhos para todo o sempre extraviados, largas parcelas do patrimônio poético grego, até então veiculados por meio acústico e corporal, por ofício de performáticos e deambulantes vates, aedos e rapsodos, prestigiosos passadores de vozes e muambeiros de poesia, em versos-versões declamados e encenados em espaços reservados ao culto-cultura: Ave, Palavra! Salve, Oralitura!

Por esse viés, vale frisar que a própria existência concreta do ser empírico chamado “Homero” é amplamente questionada, conforme relembra Geoffrey Kirk (2024), cabendo-lhe uma biografia vaga e imprecisa, modular e lacunar, plástica e corrediça, veiculada em meio acústico e interpessoal, como bem compete a um personagem de oralitura, tenha ele natureza espiritual ou secular. Em outros termos, Homero, até mesmo na figura de másculos



bustos erigidos na pétrea rigidez do mármore, parece corresponder a um autor inventado para assumir o mérito individual de uma obra de autoria coletiva; talvez sua ardilosa invenção seja resultante da intervenção de segmentos hegemônicos na estrutura social da Grécia antiga, no intuito de justificar sua dominação sobre a população iletrada de então, ou até mesmo dos dias de hoje, incluindo-se aí aquelas subalternizadas “mulheres de Atenas” de que trata Chico Buarque, as quais “secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas”, sob o sol abrasivo da colonialidade dos imaginários.

Ora, tal como afirma Marinho (2012), converter-se em personagem perene parece ser também o projeto biopoético de Guimarães Rosa, desígnio existencial por ele batizado como “autobiografia irracional”, ou seja, uma autobiografia em que primeiro se narra vida e morte de um personagem poético, para que o autor empírico depois viva (e morra) tal como ele próprio anuncia em sua obra especular, talvez até mesmo na enigmática canção de Siruiz, como veremos adiante. Por tal razão, o narrador recebe o chistoso nome de “Riobaldo”, ou seja, “R-io-bardo”: Rosa-eu-poeta. E o próprio romancista assim declara: “quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo” (ROSA, 1983, p. 71). Em suma, eis o alvo e a flecha, para manejo com resolução e afinco: fazer de si próprio, por meio de seus fiéis prosélitos e outros passadores de estórias, um personagem narrativo que, em sessões cúlticas e gregárias de oralitura, perviverá pelos séculos dos séculos, Amém!

Em tal perspectiva, Nilson Joaquim da Silva (2017) assim discorre sobre o ofício de rapsodo a que se entrega o bardo Riobaldo, duplo ficcional do romancista mineiro:

Para além da musicalidade e da sonoridades típicas da natureza e da tradição sertanejas – como o canto dos pássaros, o zumbido dos mosquitos e os sons dos outros bichos, do mato, dos rios e riachos, das cachoeiras, chuvas, ventos e carros de boi, dos aboios e vaquejadas, das cantigas de ninar, das celebrações religiosas e das coplas, repentos e modas dos cantadores e violeiros, sem falar dos hinos de amor e de guerra, dos reisados e lundus, das saudações e ladainhas –, há ainda os cantos e cantigas inventados pelo próprio Rosa (SILVA, 2017, p. 11).

No tangente a Riobaldo e sua energia demiúrgica, Rebello (2020, p. 86) considera que esse personagem representaria a privilegiada condição humana de conceber e materializar seu próprio destino, pois a esse narrador caberia dar “continuação inventada à sua história, o que equivaleria a dizer que poderia modificar, por corolário, os rumos da própria vida”. Essa sequência biopoética imaginária também se abre à participação autoral do leitor, em convite metapoético lançado pelo narrador, em perfeita consonância com a prática da



oralitura, manifestação estética acústica franqueada à participação meeira dos ouvintes: “No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade” (ROSA, 2019, p. 486).

Se cantos e cantigas, coplas, repentis, modas e hinos são formas de expressão da oralitura, as quais remetem a traços de culturas que alcançam uma paisagem simbólica para além do pretextual espaço sertanejo em que se assenta a trama desse romance, desse texto tão amiúde lido como regionalista, caberia aqui acompanhar Riobaldo e buscar resposta para a seguinte questão retórica por ele lançada, a título de protocolo de leitura, no que se refere à canção entoada pelo jagunço Siruiz: “Algum significado isso tem?” (ROSA, 2019, p. 104). Ora, o próprio narrador esmera-se em responder: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso” (ROSA, 2019, p. 144).

Siruiz é um personagem com presença ao mesmo tempo efêmera no enredo e recorrente na travessia memorial de Riobaldo pelo universo da poesia, da espiritualidade e do ser-tão, sendo assim apresentado por Gabriela Reinaldo:

Siruiz é uma voz sem rosto, desencarnada – uma vez que Riobaldo a ouve sem nunca chegar a vê-la em toda a trama – renunciando eventos e personagens que serão fundamentais na travessia do herói. Perguntado sobre a moça virgem, o violeiro responde com uma balada de jagunçagem, revelando a identidade de Diadorim e incitando Riobaldo a decifrar o significado dos versos (...). Logo após o encontro com Siruiz, Riobaldo decide abandonar a fazenda de Selorico Mendes. Este gesto transgressor, motivado pelo canto, dá início à travessia (REINALDO, 2020, p. 1).

Note-se que o propício encontro com Siruiz e a oralitura induzem o bardo Riobaldo a renegar sua filiação a Selorico, devoto de poesia “com estantes”, ou seja, vertidas e cristalizadas em livros, para sempre solidificadas, como acima constatamos. Tempos depois desse pivotante encontro, Riobaldo indaga pelo bandoleiro trovador: “me lembrei em **madrugada** daquele nome: de Siruiz. Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele **rapaz** Siruiz”, (...) o qual “**cantava cousas** que a **sombra delas em meu coração decerto** já estava” (ROSA, 2019, p. 146, grifo nosso). Cantar cousas, contar causos: eis aí o exercício memorial, afetivo e verbo-corporal a que se dedicam esses poentos caminheiros litigantes, em arrastado cortejo bandoleiro que, por sobre as veredas do sertão, é cadenciado pelas vozes que emanam da poesia e ressoam no universo.

Se, como relembra Houaiss, “sombra” corresponde a “espírito desencarnado; alma, fantasma”, as “cousas” entoadas pela voz do trovador parecem remeter, talvez, ao Além, à Morte que já se encontra hospedada no “coração decerto” do narrador, em seu convicto



pugilato no misterioso certame da existência, sobretudo se lembrarmos, ainda com Houaiss, que “decerto”, em sua etimologia latina, remete a “combater com resolução”, enquanto “rapaz” tem a mesmo étimo que “rapace” e “rapina”, ou seja, corresponde a alguém que persegue sua presa ou sua meta com resolução e afinco. De forma complementar, note-se igualmente que “madrugada” deriva do antepositivo “*matur-*” e remete àquilo “que se produz no bom momento, na hora favorável” (Houaiss), uma dos traços distintivos da oralitura.

Vejamos, no contexto do trecho logo abaixo transcrito, o momento em que Riobaldo, caminhando descalço (com os pés nus — pés métricos ou pés devotos?) sobre o “capim molhado”, em meio aos “passos postos da **grande cavalaria**” (ROSA, 2019, p. 102, grifo nosso), conduz sua banda (umbanda?) rumo ao Cambaubal, ou seja, ao bambuzal em que se encontra a cambaúba, ou cambaúva, taquara utilizada para o fabrico de flechas, como aquelas de Cupido, Ulisses, Robin Hood, Guilherme Tell, Jurema Flecheira, Oxossi, Tamandaré, Tupinambá ou Caboclo Sete Flechas, entre outros tantos personagens da oralitura. Em relação ao topônimo não dicionarizado “Cambaubal”, cabe sublinhar o fato de que, segundo Houaiss (2001), “camba” corresponde a “língua banta falada pelo povo camba” (África), a “chefe de terreiro da linha das almas”, a indígena do povo Camba (recorde-se a emergência de indígenas como entidades da umbanda) e também a... “médium, na cabula” (pasmem!), religiosidade da Bahia que seria a predecessora da umbanda. Note-se que “cambone” ou “cambona” é, “na umbanda, na cabula e em outros cultos de influência banta, ajudante do pai ou mãe-de-santo, ou assistente dos médiuns incorporados ou, ainda, auxiliar para várias finalidades rituais no terreiro ou centro” (Houaiss). Pelo mesmo viés, Altair Pinto (2007, p. 39) relembra que “camba” remete a “amuleto de proteção para todos os fins” (PINTO, 2007, p. 37), enquanto “banda” e “umbanda” são equivalentes semânticos. Puro encanto e feitiçaria? Note-se ainda que “uba” (em “cambaubal”) é uma partícula léxica do tupi e significa “planta” (Houaiss), razão pela qual poderíamos aqui entrever outro chistoso jogo logográfico do trocista trovador mineiro: “camba-úba” seria a “planta-médium” de origem afro-ameríndia, o “cavalo-de-santo”, o aparelho intermediário entre o aqui e o Além, a planta que espalha rama e rizomas sobre o terreiro, sobre o húmus e a ecúmena terrestre. Retornaremos adiante a essa possibilidade de manifestação poética do chiste e da charada...



Em seu trajeto votivo, Riobaldo caminha, a pé (“Largamos a estrada, no **capim molhado** meus pés se lavavam”), ao lado do cavalo de Hermógenes, jagunço que, por então, ainda parece servir aos objetivos da banda, na qual se encontram “alguns dos homens mais **terríveis sertanejos**, em cima dos **cavalos teúdos, parados contrapassantes**” (ROSA, 2019, p. 101. grifo nosso) os quais “**conversavam**, alguns **riam**, diziam **graças**” (ROSA, 2019, p. 102, grifo nosso). O leitor terá observado a estranheza do fato de que Riobaldo, filho do poderoso Selorico Mendes, caminhe a pé, subalternizado, em meio a um bando de rapinantes jagunços montados em seus cavalos... Fala sério, leitor! Idílico? É mais que rima esdrúxula: caminhar descalço sobre o gume afiado de piçarras, de ressequidas plantas e trespassantes raízes e espinhais, tropeçar sobre a aridez inóspita do agreste, driblando, às cegas, aranhas, escorpiões, serpentes e outros peçonhentos seres, em plena ausência de luz natural! Tanto labor, tão somente para atender ao desígnio de Selorico, qual seja, abrir picadas na mata e encontrar pouso adequado para a banda. Ora, pois!

Em busca de possibilidades de sentido para esse paradoxo, vejamos aqui algumas dessas ambivalentes palavras e expressões de feitiço polissêmico, para as quais propomos possibilidades de sentido espiritual, tal como parecem emergir das passagens acima transcritas: “cavalos” (médiuns), “teúdos” (“moralmente obrigados”, segundo Houaiss), Cambaubal (agrupamento litúrgico de cambas-médiuns), bambuzal (espaço cúltico da orixá Iansã), pés descalços (liturgia votiva de inúmeras religiões), “capim molhado” (banho de cheiro), banda (umbanda), “parados contrapassantes” (seres superpostos, tal o imoto médium hospedeiro acompanhado de sua respectiva entidade hospedada), conversar (aspecto verbal de liturgias; mas também convergir ou agregar-se), rir (parte da liturgia na gira da umbanda, no baile do corpo hospitaleiro, um gesto censurado em diversas outras liturgias), dizer “graças” (agradecer, conceder auxílio ou bendizer), “terrível” (apavorante ou aterrador — aqui também no sentido de “trazer à terra”, ou aterrar, talvez os espíritos?), “sertanejo” (indígenas, cafuzos, caboclos, pretos velhos e boiadeiros são algumas das entidades que se investem nos corpos de baile umbandista, ao ritmo do atabaque) etc. Eis aí, caro leitor, um respeitável número de termos que se enfeixam no campo lexical das práticas mediúnicas da umbanda e do candomblé. Talvez seja legítimo deduzir que essa passagem específica do romance inspira-se em protocolos litúrgicos dessas religiosidades, cabendo lembrar que a umbanda é uma religião genuinamente brasileira, nascida no século XX, cujos ritos e crenças ecumênicos incorporam elementos das mais distintas práticas



pangeográficas: cristianismo, judaísmo, islã, espiritismo kardecista, cabula e candomblé, para além das espiritualidades propriamente ameríndias (toré, catimbó, jurema, xamanismo ou pajeísmos...).

Se, tal como propõem Silva e Marinho (2020) em sua leitura de “O recado do morro”, o descalço enxadeiro e piqueteiro Pedro Orósio (“o-Rosa-io”) abre caminhos à maneira do orixá Ogum, também o meeiro cultivador Riobaldo (“Rosa-io-poeta”) parece executar uma coreografia gestual de jaez similar, qual seja, conduzir um grande baile de corpos hospitaleiros de feitio umbandista, investido da força criadora do belicoso Ogum, orixá da agricultura, dos caminhos, da forja e da metalurgia, marcado por sua liderança centralizadora, seu imenso poder de realização e transformação, suas habilidades de estrategista, segundo reza a oralitura sagrada dessa religião germinada e medrada em solo tupiniquim... Note-se ainda que os metalúrgicos símbolos de Ogum são a ferradura, a lança, a espada ou o facão, a pá, enxada ou machado — e, talvez por essa razão, Hermógenes será morto, precisamente, à faca.

Que o leitor agora se atente à seguinte passagem: — “**Aoh, uê**, alguém, **irmão?**” — aquele **sié**-Marques perguntou, tratando de minha [Riobaldo] pessoa. — “De paz, mano velho. **Amigo** que veio mostrar à gente o **arrancho**...” (ROSA, 2019, p. 102, grifo nosso.). “Sié-Marques” porta em seu nome a condição de primogênito e remete o leitor às culturas africanas, pois “Sié” é um antropônimo que, na Costa do Marfim, indica essa condição matrilinea, segundo informa o linguista Sié Justin Sib (2017, p. 60). Notemos agora que “arrancho” pode remeter a “lugar que abriga, que oferece hospedagem” (HOUAISS, 2001), enquanto “rancho” corresponde a “cabana us. como abrigo temporário ou para descanso de trabalhadores” ou militares (HOUAISS, 2001). Todavia, Altair Pinto (2007, p. 44) afirma que “rancho, é também assim chamado o lugar destinado para os trabalhos de terreiro”, razão pela qual é legítimo inferir que “rancho” remete a “tenda” e aos demais nomes atribuídos a um terreiro de umbanda.

Nessa perspectiva, “Aoh, uê” é a interjeição votiva própria de boiadeiros, uma das entidades e das falanges encantadas da umbanda, em cujos “arranchos” sagrados os congregantes se tratam reciprocamente por “irmão”. Se, como ensina Alaor Barbosa Júnior (2016) em seu didático **Dicionário de Umbanda**, o litúrgico “cavalo” mediúnico da umbanda assim se chama em função de derivação lexical de “kavalu” ou “kvalu” (termo de origem bantu), é mister lembrar que, em sua origem etimológica africana, esse vocábulo



significa “amigo” ou “companheiro”, talvez esse mesmo e exato “Amigo que veio mostrar à gente o arranco...”, segundo reza Riobaldo.

Caberia agora perguntar, talvez sob risco iminente de superinterpretação, se Riobaldo caminha a pé, ao lado de cavalos que transportam seres “terríveis” poeticamente batizados com nomes de personagens narrativos do universo das Letras (Hermógenes, Selorico Mendes, Drummond, Augusto dos Anjos etc.), em sutil alusão à possibilidade de que ele próprio seja, em sua condição de bardo e rapsodo, um camba-médium que hospeda, em seu corpo simbólico, a potência verbal, a obra poética e o poder criativo de autores desencarnados (ou de seus espíritos, energia ou consciência), propícios ancestrais na grande linhagem genealógica da escrita encantada. Caminhando a pé sobre o “capim molhado”, em permeio à “grande cavalaria”, seria nosso narrador um hospitaleiro “cavalo-amigo”? A resposta, caro leitor, esconde-se nas sombras da noite litúrgica, em meio a espessos bambuzais e orvalhos sagrados...

Seja como for, quase ao raiar do dia de um mês de maio, também “em madrugada” (momento propiciatório, inclusive em termos de práticas umbandistas e candomblecistas), o bardo pactário escutará a profética canção entoada por Siruiz, modulada em quadras com versos rimados em “ão”, tão acusticamente próprios à língua portuguesa e às expressões poéticas de vezo popular, em trova que, talvez sob inspiração momentânea e espontânea (oralitura dos repentistas e trovadores), buscaria responder à questão “*Siruiz, cadê a moça virgem?*”, nestes termos:

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 vou p’ra dar batalha,
convido meu coração... (ROSA, 2019, p. 102).

Mergulhado na magia da madrugada e no encanto da toada, Riobaldo reflete sobre a possibilidade de a canção de Siruiz veicular algum um tipo de presságio para sua



existência terrena, talvez sobre seu inenarrável desenredo e inevitável passagem para a terceira margem do rio (“Remanso de rio largo”, entoa Siruiz; “remanso” é “ponto em que alguém se recolhe para descanso; pouso, retiro”, retruca Houaiss), para o mistério insondável do Além, razão pela qual, ainda que ouvida apenas uma única vez, a balada marca a travessia sertaneja de Riobaldo e é relembrada várias vezes pelo bardo bandoleiro, que terminará por ampliá-la com versos de sua autoria, como sói ocorrer aos artefatos poéticos da oralitura.

Assim, por mais que mero acaso, o nome “Siruiz” poderia ser interpretado como um anagrama para “Osíris”, personagem da oralitura sagrada egípcia, em sua condição de deus dos mortos, do Além, da vegetação e do julgamento; sublinhe-se o fato de que a cor verde da pele de Osíris poderia eventualmente encontrar correspondência no seguinte verso da toada sertaneja em questão: “Corro os dias nesses verdes”... Cabe notar que verde também é a cor de Oxossi, orixá das matas e da natureza, da contemplação e das artes, guardião e caçador, arqueiro com pontaria infalível, segundo reza a oralitura sagrada da umbanda.

Note-se agora que os versos acima transcritos são heptassílabos, tal como majoritariamente ocorre com adágios e provérbios de fatura popular (formas iterativas de oralitura), segundo orienta Rogério Chociay (1991, p. 56) que, apoiando-se em Câmara Cascudo e João Ribeiro, afirma que os adágios se apresentam em “forma rítmica e, em sua maioria, com sete sílabas, mantendo a tradição da redondilha maior”, ao passo que as frases feitas e os ditados distinguem-se por terem “sete pés métricos”. Pepita Polido (2018, p. 196) argumenta que, também em rodas de capoeira (outra forma de oralitura), as danças ritmadas por versos melodicamente entoados tem início com “uma quadra seguida por uma louvação”, ou seja, por “estrofes curtas, normalmente de quatro versos”, um padrão popular de versificação que facilita a retenção mnemônica dos poemas.

Em tal perspectiva, Ludmila Maia (2015) sustenta a ideia de o que o urubu, nessa passagem específica do romance em tela, corresponderia a uma evidente referência à Morte, aquela infalível e ineludível entidade que talvez seja a “mais idosa do sertão” (ser-tão), como reza a canção premonitória: por homofonia, “vilã alta”? Referência à mais antiga moradora da aldeia cósmica, do oikos universal? Logo, tal vila-vilã remeteria ao ciclo de passagem pendular entre vida e traspasse, à conexão entre o sagrado e o profano, o celestial e o terrestre, razão pela qual Maia (2015) assim apresenta sua interpretação sobre o vilarejo



vagamente aludido na canção e sua respectiva simbologia, no que se refere à narrativa do bardo Riobaldo:

Além disso, destacamos que esta localidade está situada num local elevado, o que a aproxima do céu, acrescentando o simbolismo de um local de hierofanias e de contacto com o transcendental. Por fim, acrescenta que se trata de um sítio muito antigo, o que remete de imediato para a ideia de um lugar de tradição, onde estão os seus antepassados e a sua ligação à terra. Ao descrever desta forma o seu lugar de pertencimento, o autor da canção confere-lhe um simbolismo de renovação e de contato com o sagrado, ideia que se reitera ao dizer que a cidade é seu padroeiro, seu guia. (MAIA, 2015, p. 262).⁷

Por sua vez, Altair Pinto (2007, p. 169) informa que, em específicos momentos litúrgicos de sessões da umbanda, “puxa-se o ponto do padroeiro da tenda”; note-se agora, de maneira similar, a canção de Siruiz assim abre a sequência inicial de estrofes que vão cadenciar, no batuque acústico ritmado pela articulação de consoantes plosivas e vogais nasais, o cortejo da “grande cavalaria” rumo ao “cambaubal”: “padroeira, minha vida”.

A canção de Siruiz ainda traz o verso “meu boi mocho baetão”, talvez em referência ao “personagem central do bumba meu boi (e autos afins), representado por um simulacro de boi montado numa armação sob a qual dança um homem” (HOUAISS, 2001), em cortejo votivo de caráter popular. Por outro lado, “mocho” remete à coruja, ave mítica que simboliza o conhecimento intuitivo e a habilidade de compreender o que se passa na ausência de luz.

Câmara Cascudo (2012, p. 292) ressalta o fato de que o boi alcança “devoção indiscutível” em cortejos votivos populares, nos quais figura “engalanado, festejado, divinizado”, no plano de diversas culturas pangeográficas, inclusive em “cerimônias religiosas da Igreja Católica”. Em convergência com as ideias acima desenvolvidas, é possível pensar que a canção de Siruiz talvez remeta à devoção cúlrica ao boi, na imagem do cortejo de boiadeiros de que os jagunços participam quando a toada é vocalizada aos ouvidos nada moucos de Riobaldo. Nessa perspectiva, a expressão “meu boi mocho baetão” poderia eventualmente remeter também aos cortejos de carnaval brasileiro, pois “baeta”, no Rio de Janeiro, é um “epíteto atribuído aos sócios e admiradores dos Tenentes do Diabo, sociedade carnavalesca” (HOUAISS, 2001), da qual participavam abolicionistas do quilate de José do Patrocínio e Quintino Bocaiúva. O grêmio conduziu o célebre cordão festivo ao longo de quase um século, inclusive na década em que se publica *Grande Sertão: Veredas*, romance que parece trazer, aqui, mais uma possível referência a distintas formas de manifestação da oralitura no Brasil,

⁷ Además, resaltamos que este pueblo se ubica en un sitio alto, lo que lo aproxima al cielo añadiendo las simbologías de lugar de hierofanias y contacto con lo transcendental. Por último añade que es un sitio muy antiguo lo que remite inmediatamente a la idea de lugar de la tradición, en el que están sus antepasados y su vínculo con la tierra. Al describir de esta forma su lugar de pertenencia, el autor de la canción lo dota de simbolismos de renovación y de contacto con lo sagrado, idea que se reitera al decir que la ciudad es su patrona, su guía. (MAIA, 2015, p. 262).



agora na figura corpóreo-acústica das marchinhas e outros cortejos de carnaval. Vale sublinhar que o “baetão” Noel Rosa foi, em 1932, um dos líderes dessa combativa agremiação carnavalesca que, no século XIX, segundo registram Pedro Tinoco (2016) e Carlos Mariano (s.d.), abraçou a causa abolicionista em favor de africanos e afrodescendentes escravizados em nosso país, promovendo inclusive a compra de cartas de alforria. Em outros termos, mediado pela voz de Siruiz, nosso “boi mocho baetão” parece se dedicar, simultaneamente, à oralitura e à alforria, à memória e à decolonialidade.

Ainda na mesma estrofe da canção de Siruiz, “buriti” e “carnaúba” referem-se a palmeiras (palmas — aplausos?), enquanto “carnaúba” indica a condição de “palmeira solitária” (HOUAISS, 2001). Por outro lado, lembremos que amiúde Rosa pratica a junção de partículas léxicas de distintas origens idiomáticas, com se constata em “sagarana”, “moimeichego”, “R-io-bardo”. Nesse caso, para aqui relembrarmos o portunhol, o yopará ou o franglais de que trata Braga (2019. p. 24), caberia considerar a possibilidade de que “carnaúba” venha a se oferecer como mais um chistoso e lúdico jogo verbal, em que Rosa faz convergirem a língua portuguesa (“carne”) e o tupi (“uba”, i.e., “planta”, segundo Houaiss): planta de carne?

Nesse caso, o chiste residiria nesse estupendo mot-valise, em cujo corpo hospedeiro a palavra “carnaúba” remeteria ao ser humano, planta cárnea à qual Jesus atribui a condição de “sal da terra”, húmus sobre o qual brotam e medram novas plantas humanas, no eterno e irrepresável ciclo do carbono: “carnaúba — sal do chão...”, diz a canção de Siruiz, em eventual referência ao movimento pendular entre a putrefação e a recomposição, a vida e a morte, o desencarne e a reencarnação, o passamento e a ressurreição, como se lê no célebre poema “A um mascarado”, de Augusto dos Anjos, bardo que empresta seu nome a um dos jagunços da banda de Riobaldo. Sim, leitor, do pó vieste e ao pó voltarás. Complemente-se: desse pó de “carne-uba”, outras plantas brotarão, em ciclos infinitos, tão bem ilustrados pela lemminstaca e pela fita de Möbius (∞) com que se encerra a gira de Riobaldo em seu corpo de baile. Que se lembre, igualmente, que a vela de cera de carnaúba é amiúde acesa e queimada em liturgias votivas a Oxalá, divindade suprema da umbanda.

Vale ressaltar o fato que o Evangelho traz esta analogia entre humanos e plantas: “Bendito o homem que confia no Senhor, e cuja confiança é o Senhor. Porque será como a árvore plantada junto às águas, que estende as suas raízes para o ribeiro, e não receia quando vem o calor, mas a sua folha fica verde; e no ano de sequeidão não se afadiga, nem deixa de dar fruto” (Jeremias, 17:7-8). Também Jó se compara a uma planta: “Serei como uma árvore de raízes que chegam até a água, uma árvore que todas as noites é molhada pelo orvalho” (Jó, 29-19). Ora, *O Evangelho segundo o espiritismo*, de Allan Kardec, é precisamente uma das fontes em que se inspira a umbanda, cujo panteão de divindades pervive nos cultos acústicos e na oralitura encantada...



Por conseguinte, Rosa parece contrapor, à literatura, a possibilidade de pervivência na oralitura e nas espiritualidades mediúnicas, em cujo terreiro vivos e mortos congraçam, “dizem graças”, no curso de cortejos votivos à luz das Plêiades e outros aglomerados luminosos em fim de madrugada, congregados e aterrados no cambaual, em locais e tempos propiciatórios, tal como bem cabe a uma manifestação da oralitura, no plano sagrado da espiritualidade. “Ora, direis, ouvir estrelas!” Aqui caberia reler, às avessas, o célebre adágio “verba volant, scripta manent”: a escrita petrifica, estanca e esgota; a oralitura esvoaça, areja, revigora e faz medrar.

Se considerarmos que Riobaldo se manifesta e reflete sobre insondáveis aspectos do Além, do espaço além-túmulo e da vida póstuma, caberia tentar lançar uma proposta de sentido para os versos “vim de lá, volto mais não / Vim de lá, volto mais não?”. Ao que parece, teríamos aqui um ambíguo questionamento sobre a possibilidade de reencarnação? Ou uma referência ao projeto biopoético rosiano de perviver sob forma de eterno personagem da oralitura, domesticando a sua morte em carta de alforria escrita *in manu propria*, assim esticando o próprio fio da vida por intermédio do Verbo, como vimos acima?

De forma convergente, Gabriela Reinaldo (2020, p. 14) propõe a ideia de que a canção de Siruiz é “oracular, contém o germe do que irá se formar no romance. Mas, [...] o oráculo não substitui a aventura. É preciso que o herói vivencie para que possa se dar conta do que diziam os versos enigmáticos”. A canção aqui analisada abre novas possibilidades interpretativas para *Grande Sertão: Veredas*, com um olhar voltado para as manifestações culturais afro-brasileiras, cabendo talvez aproximar a canção de Siruiz dos versos oraculares de Ifá, no âmbito da oralitura sagrada Iorubá, tal como é analisada por Juliano Carvalho (2013). Pelas veredas da paisagem pretensamente regionalista materializada por Rosa, a energia criadora de Ogum conduz o bardo na busca por novas formas de se dizer o indizível, nos traços da “moça-poesia virgem”, segundo ressoa nas palavras do próprio narrador: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2019, p. 58).

Portanto, relembremos agora que “canção” corresponde a “encantamento, feitiçaria” segundo Houaiss (2001). A canção de Siruiz aqui se conceberia como um artefato encantatório da oralitura, em cujos construtos acústico-textuais encontram-se culturas e memórias ancestrais, herança secular e espiritual de um povo desde sempre oprimido e silenciado. Nesse sentido, a narração poética de Riobaldo poderia remeter à espiritualidade afro-brasileira, ao passo que o canto de Siruiz seria uma possível referência a aspectos da cultura e da espiritualidade popular que convergem, sobretudo, na umbanda. No tangente à emergência da poética do ecumenismo na obra rosiana, é oportuno lembrar as reflexões de Silva e Marinho sobre o processo de silenciamento e ningueneo que se estampa na fortuna crítica do autor mineiro, quando se trata de espiritualidade afro-indígena brasileira:



No banco de dados bibliográficos sobre a obra de João Guimarães Rosa, da USP, verificamos que, do total de 5.134 títulos elencados, a palavra “espiritualidade” surge apenas em oito ocorrências, sem qualquer referência àquela resultante das práticas anímicas populares no Brasil. Se a palavra “religião” emerge em 45 ocasiões, a tese “Magia, religião e ciência em Corpo de Baile: sua unidade e sua relação com os romances de Jorge Amado e José Lins do Rego” (2013), de Zama Nascentes, vincula a espiritualidade afro-brasileira à literatura, mas apenas àquela de Amado, como se nada houvesse nas páginas de Rosa; mais grave ainda, a autora chega a afirmar que não existe referência alguma à Umbanda em *Corpo de Baile*. Pelo mesmo viés, o artigo “Sinais de fumaça: feitiços e feiticeiros negros em *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e ‘São Marcos’, de João Guimarães Rosa” (Todas as Musas, 2014), de Júlio César de Paula, é o único a explicitar a palavra “negro” em seu título, no tocante à obra do romancista mineiro (SILVA E MARINHO, 2020, p. 34-35).

Guimarães Rosa serve-se, amiúde, da palavra “metafísica”, um tema ressaltante em sua obra, correspondência, entrevistas e manuscritos, ao qual o romancista atribui preeminência entre os demais: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (ROSA, 1980, p. 41-42). Consuelo Albergaria, Francis Utéza, Suzi Sperber, Benedito Nunes e Monique Balbuena são alguns dos pioneiros críticos a percorrerem essas trilhas, por um viés de feitiço, digamos, boreal. Pela vertente oposta, Silva e Marinho (2020) lançam-se sobre veredas austrais e afirmam que, nas páginas rosianas, a espiritualidade brasileira de matriz africana poderia ser interpretada nos seguintes termos:

(...) complexo psicossocial e anímico que engloba a crença na ancestralidade e na diversidade de manifestação das forças da natureza presentes no território nacional. O culto aos ancestrais físicos (os mortos da família) e aos ancestrais espirituais (os deuses regentes de cada ser humano, alcunhado de “cabeça”) circunscreve tal espiritualidade, assim como o fenômeno do transe e da possessão mediúnica. Trata-se de uma espiritualidade que se constrói no diálogo do sujeito com as capacidades eletivas de seu corpo em relação às entidades espirituais, as quais canalizam e intermediam as forças energéticas telúricas e atávicas (SILVA E MARINHO, 2020, p. 35).

A emergência da oralitura nessa obra parece convergir com o tema da espiritualidade da afro-brasileira, sobretudo em razão de termos e expressões que fazem possível alusão velada (ma non troppo...) ao universo da espiritualidade afro-brasileira, tais como “banda” (umbanda), “bambuzal” (espaço cúltico da orixá Iansã), “cambaubal” (congregação de cambas-médiuns, simbolicamente plantados no terreiro, aterrados), “cavalos” (médiuns), dizer “graças” (agradecer ou bendizer) etc., como vimos ao longo do presente estudo.



Considerações finais

Eduardo Teixeira (2015, p. 59) afirma que, em *Grande Sertão: Veredas*, “O discurso narrativo passa a ser extremamente simbólico e metafórico, com períodos inteiros soando como máximas atemporais, compondo, por sua vez, enigmas textuais que simulam escrituras místico-religiosas”. Literatura, História e Memória convergem nas páginas palimpsésticas do bardo mineiro, fazendo emergir, do cambaual sagrado, largas parcelas de culturas e espiritualidades subalternizadas, silenciadas ou aterradas sob espessas camadas de preconceitos de classe e etnia.

A presente leitura perfaz um percurso hermenêutico que parte de um breve panorama do conceito de oralitura, categoria estética que abarca expressões poéticas acústicas populares. Essa categoria conceitual tem forte significado para a leitura de *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que as marcas da performatividade cúltica e votiva são recorrentes no romance, inicialmente por meio da simbólica e enigmática canção-encanto de Siruiz, entoada em meio a uma “grande cavalaria” que congreja jagunços-poetas e outros personagens de narrativas poéticas acústicas, sejam elas sagradas ou profanas. A presença definitivamente marcante da oralitura no romance abre caminhos para a articulação de novas discussões em torno de *Grande Sertão: Veredas*, como, por exemplo, no tangente às formas subalternizadas de manifestação da espiritualidade em terras tupiniquins, a mítica Pindorama, terra de palmeiras (“pindó”) como o buriti e a carnaúba.

A canção-feitiço de Siruiz induz a rememoração do Antigo e do Novo Testamento, de narrativas kardecistas, de práticas da umbanda e de outras formas de emergência do sagrado em culturas autóctones, em cultos sincréticos marcados pela poeticidade do corpo hospitaleiro, em grande baile votivo. Na esteira aberta pelos versos da enigmática canção, o presente artigo perscruta a possibilidade de que Rosa esteja propondo a seu leitor uma travessia ecumênica pelo oikos terrestre, na magia de madrugadas iluminadas pela luz do Setestrela, constelação mítica que desponta do mar de Copacabana (local de sua última morada terrenal) precisamente na hora em que o romancista dá um passo rumo à eternidade e à pervivência na história da literatura e da humanidade, em 19 de novembro de 1967, num encantado evento poético previamente anunciado em sua obra (MARINHO e OLIVEIRA, 2021).



Assim, o conceito de oralitura, emoldurado pelas práticas litúrgicas da umbanda, evidencia toda sua relevância para a leitura de *Grande Sertão: Veredas*, à medida que o ato de narrar insere-se numa lógica que, para além das palavras, nos remete a um instrumental libertário de revalorização da identidade cultural baseada em práticas gregárias populares, de cunho espiritual e ecumênico. Ave, “boi mocho baetão”!

Referências

- AGUIRRE, Enrique Ballón. Etnoliteratura y literatura oral peruanas. **Mester**. Los Angeles, n. 21, v. 2, 1992, p. 109-132. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/63q0v5b3>>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- BARBOSA JÚNIOR, Alaor. **Dicionário de Umbanda**. São Paulo: Anúbis, 2016.
- BRAGA, Ariane Fagundes. **Tradução comentada de literatura argentina no Brasil**: Carlos Gamerro - Linguagem e Sociedade. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2019. 108 f. Disponível em: <<http://dspace.unila.edu.br/123456789/4987>>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- CARVALHO, Juliano Araújo. **Entre o negro e o branco: tons e sentidos- a(s) formação(ões) discursiva(s) dos/nos poemas de Ifá**. Dissertação de Mestrado (Letras). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. 230 f. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15453>>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1979.
- CHOCIAY, Rogério. Ritmo e motivação sonora em provérbios e frases feitas. **Alfa**. São Paulo, v. 35, 1991, p. 55-64. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3857/3553/9468>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- DEUS, Lilian Paula. **A língua é minha pátria**: Híbridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. Dissertação de Mestrado (Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012, 107 p. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_DeusLPS_1.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2024.
- FERRER, Juan José Prat. Oralidad y Oratura. In: **Simpósio Sobre Literatura Popular**. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2010, p. 15-28. Disponível em: <<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>>. Acesso em 06 abr. 2024.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2016, p. 12-34. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5327>>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- GARCÍA, Marta Susana. **Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa: análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol**. Dissertação de Mestrado (Estudos da Tradução).



Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015, 216 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/160576>>. Acesso em: 13 abr. 2024.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **História geral da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. v. 1, cap. 8, p. 167-212. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>>. Acesso em: 23 mai. 2024.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o Menino Fula**. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2013.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIRK, Geoffrey. Homer. **Encyclopedia Britannica** [online]. Chicago, 16 fev. 2024, s.p. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Homer-Greek-poet>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LISBÔA, Paulo Victor Albertoni. **A generosidade e suas refrações na oratura guarani**. Tese de Doutorado (Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020, 180 p. Disponível em: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2020.1141241>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MAIA, Ludmila Guimarães. **El espacio y el individuo: identidad cultural e imaginario colectivo en la obra de João Guimarães Rosa y Mia Couto**. Tese de Doutorado (Estudos Literários). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, 321 p.. Disponível em: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/29942/1/T36027.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2024.

MARIANO, Carlos. A luta abolicionista antirracista dos Tenentes. **Tribuna da Imprensa Livre** [online]. Rio de Janeiro, s.d., s.p. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/a-luta-abolicionista-antirracista-dos-tenentes-por-carlos-mariano/> Acesso em: 7 mai. 2024.

MARINHO, Marcelo. **GRND SRT~: vertigens de um enigma**. Campo Grande: Letra Livre, 2001.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar. O grande baile do Corpo Hospitaleiro em João Guimarães Rosa. In: **Revista África e Africanidades**. Quissamã, n. 37, v. XIII, 2021. p. 85-104. Disponível em: <https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Tematico_Literaturas_e_Linguagens_e_d.37.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.

MARINHO, Marcelo; OLIVEIRA, Mirian Santos de. Koans, ascese, iluminação e budismo em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa: a morte como Passagem, Gesta e Sacramento. **Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 416-441, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistam/article/view/11077>. Acesso em: 18 mai. 2024.

MAZZA, Débora; SPIGOLON, Nina Imaculada. Diálogos entre oratura, literatura e educação. In: Bryan, N. et al. (org.). **África: passado, presente, perspectivas**. Aportes para o ensino de História e Culturas Africanas. Uberlândia: Navegando, 2020, p. 89-104. Disponível em: <<https://www.editoranavegando.com/livro-%C3%A1frica>>. Acesso em: 13 abr. 2024.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Rio de Janeiro: Eco, 2007.



POLIDO, Pepita Saloti. **Capoeira na escola: política, ética e estética na roda**. Dissertação de Mestrado (Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, São Paulo, 2018, 260 p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/154836>>. Acesso em: 11 abr. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf> Acesso em: 14 abr. 2024.

REBELLO, Ivana Ferrante. Uma demonologia do sertão: um estudo do romance Grande sertão: veredas. **Revista Todas as Musas**. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 78-87, 2020. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br/22Ivana_Ferrante.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2024.

REINALDO, Gabriela. Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa. **Plural Pluriel**. Nanterre, n. 10, 2020, p. 1-14. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51117/1/2020_art_gfreinaldo2.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2024

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” [1965]. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.

SIB, Sié Justin. Analyse morphosémantique des prénoms lobiri, langue gur de Côte d’Ivoire. **Studii de gramatică contrastivă**. Bucareste, n. 28, 2017, p. 59-70. Disponível em: <http://studiidegramaticacontrastiva.info/wp-content/uploads/2018/01/Sib-28.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

SILVA, Nilson Joaquim da. **Riobaldo, Siruiz e o canto das águas: nos versos da canção, o destino (de)cifrado de um baldo narrador-rio**. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, 147 p. Disponível em: <<https://usp.br/bibliografia/obra.php?cod=28555&s=grosa>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SILVA, Gustavo Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em O recado do morro, de Guimarães Rosa: imaginário e glossário da Umbanda. **Macabéa**. Crato, v. 10, n. 1, 2020, p. 33-53. Disponível em: <https://www.academia.edu/45025891/Espiritualidade_afro_brasileira_em_O_recado_do_morro_de_Guimar%C3%A3es_Rosa_imagin%C3%A1rio_e_gloss%C3%A1rio_da_Umbanda>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SILVA, Paulo Muniz da. Anedotas e humor na micrologia e na Tutaméia das “Terceiras estórias”. **Contexto**. Vitória, v. 38, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/32743/21626>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

TEIXEIRA, Eduardo Araújo. O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. **Navegações**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 57-63, 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/download/22061/13558/89015>. Acesso em: 18 mai. 2024.



TINOCO, Pedro. Carnaval: o ano em que o Tenentes do Diabo não desfilou. **Veja Rio** [blog]. Rio de Janeiro, 8 jan 2016, s.p. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/solta-o-som/carnaval-o-ano-em-que-o-tenentes-do-diabo-nao-desfilou>> Acesso em: 7 mai. 2024.

TORRES, Nelson Maldonado. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Joaze Bernardino Costa et al. (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27- 53.

VERRI, Valda. Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade. **Boitatá**. Londrina, v. 1, n. 2, 2006, p. 1-11. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30669>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

WERNECK, Douglas. **Dicionário de personagens do romance *Grande Sertão: Veredas***, de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado (Ciências Humanas). Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2015, 106 p. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/mpich/files/2017/10/WERNECK_-Douglas-Barbosa_-2015.pdf> Acesso em: 19 mar. 2024.

ZIRIMU, Pio. Oral power and europhone glory: orature, literature, and stolen legacies. In: WATHIONG'O, Ngũgĩ. **Gunpoints, and dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

